



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

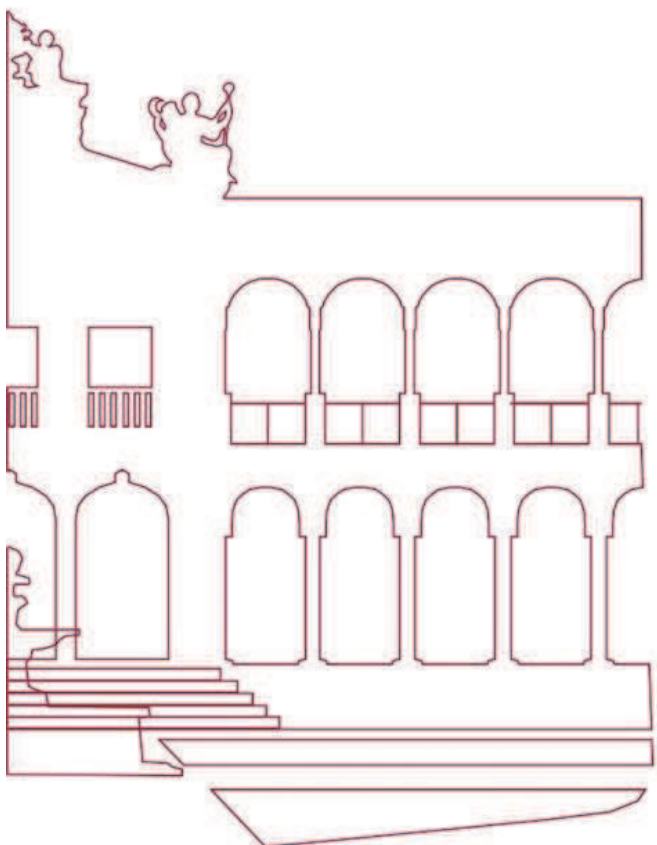
# **OS NOVOS STANDARDS: PIANISTAS DE JAZZ E O REPERTÓRIO POP-ROCK**

Alexandre Diniz

Orientador: Eduardo Lopes

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de  
Doutor em Música e Musicologia, na especialidade de Musicologia

Évora, 2019



**Doutoramento em Música e Musicologia**  
*Especialidade: Musicologia*

Tese apresentada à Universidade de Évora

**Os novos standards: Pianistas de jazz e o repertório pop-rock**

Alexandre Henrique de Sousa Diniz

Orientação: Professor Doutor Eduardo Lopes

Évora, Abril de 2019

*Este texto não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico*

## **Constituição do Júri da Prova Pública**

### **Presidente do Júri**

Nome: Diogo Figueiredo

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Biologia

Categoria profissional: Professor Catedrático

### **Vogais**

Nome: António Ângelo Vasconcelos (Vogal)

Instituição: Instituto Politécnico de Setúbal

Categoria profissional: Professor Adjunto

Nome: Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro (Vogal)

Instituição: Universidade de Aveiro

Categoria profissional: Professora Auxiliar

Nome: Mário Dinis Coelho da Silva Marques (Vogal)

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Música

Categoria profissional: Professor Auxiliar

Nome: Eduardo Lopes (Orientador)

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Música

Categoria profissional: Professor associado c/ agregação

Nome: Carlos Azevedo (Vogal)

Instituição: Instituto Politecnico do Porto

Categoria profissional: Professor Adjunto

*I like to think of jazz as a verb, not a noun.  
It's a process, a way of thinking, not a result.*

---

PAT METHENY



## Agradecimentos

Gostaria de registar aqui o meu profundo agradecimento a todas as pessoas que me apoiaram e motivaram durante toda a duração do curso de doutoramento e no processo de trabalho nesta tese. Ao meu orientador, o Professor Doutor Eduardo Lopes, pela amizade, pelo apoio e pelas respostas sempre rápidas e eficientes a todas as minhas questões; à Professora Doutora Vanda de Sá que, desde o meu primeiro dia na Universidade de Évora, sempre me soube indicar os melhores caminhos, de uma maneira muito simples, prática e sábia; ao Professor Doutor Benoit Gibson, pela sua presença e apoio prestado nos momentos-chave deste doutoramento; ao Professor Doutor Ricardo Futre Pinheiro, pela amizade e motivação, por sempre ter acreditado em mim, mesmo quando eu achava que não ia conseguir chegar ao fim. Muito obrigado aos músicos que me acompanharam no meu recital de primeiro ano, os meus queridos amigos António Pinto, Carlos Miguel, Teresa Macedo e João Hasselberg, nunca vos esquecerei. Ao Mário Delgado pela amizade e pela colaboração no capítulo sobre o álbum *Undercovers*; ao Nuno Catarino, que respondeu imediatamente que sim, ao meu desafio para colaborar com comentários para este mesmo capítulo. Por último, os primeiros: à Ana e ao Pedro, a minha família, no sentido mais profundo da palavra: Torna-se impossível de descrever a importância que teve para mim – e continua a ter – todo o vosso amor, paciência e apoio. Obrigado por terem mantido tudo a funcionar lá fora, enquanto eu estava fechado a escrever esta tese. Adoro-vos mais que tudo!

## Resumo

Nas primeiras décadas, os músicos de jazz encararam as canções populares como uma fonte de bases para a improvisação. Essas canções, habitualmente apelidadas de standards, tinham a dupla vantagem de serem conhecidas pelas audiências e conterem estruturas assentes em fórmulas relativamente previsíveis para os músicos. No jazz actual, os músicos continuam a tocar muitas destas antigas canções. Nos anos 60, com a ascensão do pop-rock ao estatuto de música popular dominante, os músicos de jazz abandonaram quase totalmente a prática de adaptação de repertório popular, salvo algumas excepções. Este trabalho é sobre esses músicos que continuaram a observar as canções pop-rock pós-anos 60 como matéria válida para a sua prática de jazz. O foco centra-se em três estudos de caso sobre diferentes pianistas de jazz contemporâneos e as suas releituras de canções pop-rock. Trazer material pop-rock para o universo do jazz implica a existência de fronteiras. São aqui discutidas as diferentes definições de jazz e a colocação destas fronteiras, bem como o significado dos standards de jazz. Dadas as opiniões opostas acerca da colocação de fronteiras, e as confusões e contradições em torno dos diferentes significados de jazz enquanto género musical, torna-se relevante uma observação do jazz enquanto comunidade de pessoas envolvidas na sua criação, promoção e consumo. Nesta área, os aspectos sociais do jazz centram-se mais no reconhecimento da pessoa, da sua educação como músico, do seu auto-investimento em conhecer e tocar na tradição do jazz, na sua abordagem à música em geral e às canções pop-rock em particular, do que nas características musicais da adaptação em si. Mais significativo do que o reconhecimento de uma adaptação de uma canção pop-rock como jazz, torna-se o reconhecimento de alguém como um verdadeiro músico de jazz.

## **The new standards: Jazz pianists and the pop-rock repertoire**

In the early decades, jazz musicians have turned to popular songs as a resource for improvisation vehicles. Those tunes, usually called standards, had the dual advantage of being known by the audience and having frameworks built on relatively predictable formulae for the musicians. In today's jazz, musicians keep playing many of those early tunes. With the 60's rise of pop-rock as the dominant popular music, jazz musicians almost abandoned the practice of adapting popular repertoire, with a few exceptions. This work is about those musicians that kept looking for post-60's pop-rock tunes as valid resources for their jazz practice. The focus is on three case studies about different contemporary jazz pianists and their reworking of pop-rock songs. Bringing pop-rock tunes to the jazz field implies the existence of boundaries. The different definitions of jazz and the placement of these boundaries are discussed, as well as the meaning of jazz standards. Given the opposing opinions about the placement of boundaries, the confusions and contradictions surrounding the different meanings of jazz as a musical genre, the observation of jazz as a community of people involved in its creation, promotion and consumption becomes relevant. In this field, the social aspects of jazz are more focused on the recognition of the person, his or her background as a musician, the self-investment in knowing and playing in the jazz tradition, the way he or she approaches the music in general and pop-rock songs in particular, than the musical characteristics of the adaptation in itself. More significant than acknowledging the adaptation of a pop-rock song as jazz, becomes the acknowledging of someone as a truly jazz musician.



## Índice Geral

ÍNDICE DE FIGURAS .....	III
ÍNDICE DE ANEXOS .....	IV
INTRODUÇÃO .....	1
<b>I. JAZZ, O GÉNERO MUSICAL .....</b>	<b>5</b>
Contribuições para a definição de aspectos musicais no jazz.....	9
<i>Jazz Wars</i> , parte 1: Jazz como um <i>brand name</i> .....	16
A (in)definição de jazz junto da indústria musical .....	25
<i>Jazz Wars</i> , parte 2: os neo-clássicos.....	40
O jazz social: a comunidade e a aceitação das adaptações .....	44
<b>II. O JAZZ STANDARD .....</b>	<b>66</b>
Divisão tripartida do repertório: uma perspectiva histórica.....	67
Divisão tripartida do repertório: uma perspectiva estrutural e estilística.....	76
O blues de 12 compassos.....	80
A canção popular de 32 compassos .....	88
Composições do jazz: os contrafactos .....	93
<b>III. A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE.....</b>	<b>98</b>
A simplicidade e previsibilidade das progressões harmónicas .....	101
A fácil circulação das canções.....	104
O interesse despertado por determinadas canções .....	109
Nomes e gravações influentes .....	121
<i>O Real Book</i> .....	129
<i>O músico comum</i> e o repertório.....	140
O repertório pop-rock no jazz desde os anos 60.....	157
<b>IV. ANÁLISE COMPARATIVA DE DOIS ÁLBUNS DE HERBIE HANCOCK.....</b>	<b>171</b>
Herbie Hancock.....	174
<i>Possibilities</i> – as notas de capa.....	175
<i>Possibilities</i> – a instrumentação .....	178
<i>Possibilities</i> – as performances .....	183
<i>River: The Joni Letters</i> – o conceito.....	191
Joni Mitchell.....	192

<i>River: The Joni Letters</i> – a instrumentação .....	193
<i>River: The Joni Letters</i> – as performances .....	195
<i>Possibilities vs River: The Joni Letters</i> .....	198
<b>V. BRAD MEHLDAU E O REPERTÓRIO: DE RICHARD RODGERS A NICK DRAKE.....</b>	<b>209</b>
Brad Mehldau, o músico de jazz.....	221
O interesse pelo pop-rock .....	225
A influência de John Coltrane .....	229
Improvisação narrativa: abertura da forma e simplificação da harmonia .....	233
A elasticidade rítmica .....	245
Distinção do material pop-rock: <i>highbrow</i> e <i>lowbrow</i> .....	254
A influência de Keith Jarrett.....	256
<b>VI. MÁRIO LAGINHA E MARIA JOÃO, DISFARÇADOS DE MÚSICOS POP-ROCK.....</b>	<b>267</b>
O álbum <i>Undercovers</i> .....	269
Os músicos.....	273
As canções e as suas versões gravadas em <i>Undercovers</i> .....	278
A recepção do álbum .....	311
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>321</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>326</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>337</b>

## Índice de Figuras

Figura 1. Forma de blues de 12 compassos com a distribuição dos três acordes básicos, I, IV, V. ....	82
Figura 2. Forma de blues de 12 compassos com uma progressão harmónica comum no jazz dos anos 50.....	83
Figura 3. Acordes de grau I e IV com diferentes possibilidades diatónicas. ....	84
Figura 4. Comparação dos acordes diatónicos de grau I e IV com os que aparecem nos blues. ....	84
Figura 5. Colecção de notas habitualmente usadas nas melodias de blues, tratada por alguns autores como a escala de blues. ....	85
Figura 6. Tríades de grau IV e I com a junção das blue notes que formam os acordes com sétima menor. ....	86
Figura 7. Tensões #9 configuradas a partir de blue notes. ....	86
Figura 8. Imagem frente e verso de um cartão Tunedex com a canção “After You’ve Gone”. Na frente, o formato lead sheet com a melodia e as cifras; no verso a informação relevante sobre os autores e representantes legais da canção. ....	131
Figura 9. Imagem do cartão Tunedex com a canção “Alice in Wonderland”. As indicações são de andamento lento em compasso 2/2, tal como na versão original do filme da Disney em que estreou. ....	135
Figura 10. Tessitura e extensões mais comuns dos cantores pop. ....	278
Figura 11. Ilustração de como as mesmas notas cantadas por Maria João ou Tom Waits não ocupam o mesmo registro dentro das tessituras vocais comuns anteriormente apresentadas. ....	284
Figura 12. Vamp de "Unravel", na versão original de Björk. A sua simplicidade sugere alguma ambiguidade harmónica. ....	287
Figura 13. Vamp da introdução de "Unravel" na versão de Undercovers, com o ritmo mais subdividido e com pausas nos tempos fortes. ....	288

## Índice de Anexos

Anexo A. Lead sheet da canção "Have You Met Miss Jones", com análise da forma AABA (The real book, sem data, p. 172).....	338
Anexo B. Lead sheet da canção "All of Me", com análise da forma ABAC (The real book, sem data, p. 20)....	339
Anexo C. Progressão rhythm changes com uma harmonização comum. Várias outras harmonizações são possíveis, mas as cadências permanecem normalmente no mesmo sítio para ajudar a definir a forma AABA. ....	340
Anexo D. Página do The Real Book da canção "Alice in Wonderland". Ao fundo da página pode observar-se a referência ao álbum de Bill Evans que corresponde a esta versão, o Sunday at the village vanguard, de 1961. A tonalidade e o compasso em 3/4 correspondem à versão de Bill Evans, bem como alguns acordes que não estão presentes no Tunedex da mesma canção. ....	341

## Introdução

Do ponto de vista da autoria, o repertório praticado no jazz contém um número considerável de composições que não foram criadas pelos seus músicos. São, em vez disso, adaptações de canções oriundas de outras áreas musicais. No jazz, a prática de recriar composições alheias vem desde sempre. Nas primeiras décadas nos E.U.A., o material adaptado consistia em canções populares, conhecidas do público americano através dos teatros musicais, do cinema e da rádio. Muitas dessas canções foram reinterpretadas diversas vezes por diferentes músicos de jazz ao longo dos anos, mantendo-se vivas durante muito tempo após terem sido estreadas na sua versão original. Estas canções passaram a ser apelidadas de *standards*. Tratava-se, portanto, de adaptar canções populares, conhecidas do público e introduzi-las, com alguma dose de transformação, no repertório dos concertos e gravações de músicos de jazz. Ao longo dos tempos, esta prática de adaptar repertório popular foi caindo em desuso. A maioria dos standards, aceites como tal, foi escrita antes de 1950. No jazz da actualidade, estas canções mais antigas continuam a ser muito tocadas, mas existe alguma resistência a este processo de adaptação, quando se trata de material da música popular mais recente. Dentro desta, a chegada do rock n' roll nos anos 60 do século passado – que se ramificou depois em muitos subestilos, mas que ficou conhecido de uma forma generalista como música pop, rock, ou pop-rock – passou a ocupar um lugar predominante e relegou o jazz, outrora a música popular dominante nos E.U.A., para segundo plano. A popularidade do pop-rock, teoricamente, justificaria a continuação da adaptação do seu material por parte dos músicos de jazz. Mas a história mostra que não foi isso que aconteceu, salvo excepções. Este estudo pretende lançar um olhar sobre algumas destas excepções, debruçando-se especificamente sobre o trabalho recente de alguns pianistas de jazz, reconhecidos como tal, que procuram manter viva a prática de adaptação de material popular, neste caso do repertório pop-rock posterior à década de 60.

As frases anteriores colocam logo em evidência algumas questões. Em primeiro lugar, se se trata de canções que vêm de *fora* do jazz e que, após um processo de adaptação, passam a estar *dentro*, está a aqui estabelecer-se uma fronteira de estilo: o que é jazz e o que *não* é. Como se define o que fica *dentro* ou *fora* da fronteira? Segundo, se algumas canções se tornaram *standards de jazz* e outras não, o que é afinal um *standard de jazz*? Terceiro, falou-se da *maioria dos standards, aceites como tal*; aceites por quem? Quem são as pessoas que aceitam algumas adaptações de material popular no jazz, mas resistem a outras? Por último, foi referido que este

estudo observa o trabalho de *alguns pianistas de jazz, reconhecidos como tal*. Quem é que os reconhece? As duas últimas questões – quem *aceita* os standards e *reconhece* os pianistas – estão relacionadas com a definição de comunidade do jazz, termo que por si só também gera alguma controvérsia, mas não será por isso que deixa de ser tão utilizado na literatura.

Muitos leitores poderão considerar que a resposta a estas questões não é importante e que se trata apenas de um exercício académico. É cada vez mais frequente, com a facilitação da comunicação a nível mundial, a opinião de que os géneros de música se estão a esbater e que todas as áreas se inter-influenciam. Mas a verdade é que estas fronteiras e catalogações de géneros estão muito presentes na sociedade, sem que se consiga justificá-las facilmente. Já na fase final da redacção desta tese, em Março de 2018, foi publicitado via e-mail o *European Jazz Conference 2018*, a acontecer em Setembro. Nessa publicidade, anunciava-se o pedido de candidaturas para “Showcases de músicos/grupos de nacionalidade portuguesa\* na área de jazz” («European Jazz Conference 2018 - Portuguese Showcases», 2018). O asterisco da citação aponta para uma outra secção do texto original onde se define o que significa *nacionalidade portuguesa*. Aí pode ler-se: “São elegíveis músicos com nacionalidade portuguesa. Serão ainda considerados os candidatos de nacionalidade estrangeira desde que habitem em Portugal há mais de 10 anos e tenham comprovadamente uma ligação artística à comunidade do jazz português.” (Idem). Um regulamento de candidaturas com tão elevado grau de especificidade e transparência, peca na definição do que pretende dizer ao referir *músicos/grupos na área de jazz*, assim como se refere à existência de uma *comunidade do jazz português*, sem mais detalhes. Por outras palavras, com estes critérios de elegibilidade, ficamos a saber que um músico estrangeiro que habite em Portugal há oito anos não se poderá candidatar, mas sabemos pouco sobre o que é a *comunidade do jazz português* à qual ele deverá estar ligado artisticamente e tão pouco, como se poderá comprovar essa ligação. E ainda, que a sua música deverá situar-se na *área de jazz*. Caso se decida tocar repertório adaptado, canções antigas de Cole Porter ou Richard Rodgers consideradas standards serão, em princípio, bem aceites; mas de Michael Jackson ou Madonna, poderão criar problemas.

Este exemplo chegou já na fase final desta tese e é apenas um de muitos que comprovam que estas questões são muito actuais e carecem de respostas. A ideia inicial para este trabalho era a de simplesmente analisar do ponto de vista musical os processos de adaptação de material pop-rock usados pelos pianistas aqui visados. Mas uma reflexão mais profunda trouxe à superfície todas estas questões aqui levantadas que ultrapassam claramente e em grande escala os parâmetros apenas musicais. Estão aqui envolvidas várias questões sociológicas que, apesar de ocuparem cerca de metade desta tese, são aqui apenas afloradas.

O primeiro capítulo trata a questão da delineação das fronteiras do jazz enquanto género musical. São aqui abordados parâmetros estritamente musicais, que foram sofrendo evoluções à medida que o próprio estilo também evoluiu e se transformou. Para além destes, a própria história do jazz, com intervenientes mais conservadores e outros mais progressistas, colocou em confronto diferentes opiniões sobre a colocação destas fronteiras. Alguns críticos e musicólogos mais zelosos defenderam as suas opiniões fervorosamente na sua escrita. Estes confrontos, cujo motivo é frequentemente a oposição do conceito de valor artístico ao de valor comercial, ficaram conhecidos por *jazz wars*. Por seu lado, a indústria musical, o marketing e a publicidade, que não perdem de vista o proveito financeiro, acabam por utilizar a palavra *jazz* em contextos algo confusos e por vezes até contraditórios, com o intuito de melhor venderem os seus produtos. O imaginário nostálgico de uma época dourada do jazz anterior aos anos 60 tem levado os media a veicular junto do grande público a ideia de que o jazz é uma música antiga e sem evolução. Essa noção cria uma oposição entre o público generalista e o público especializado quanto à sua visão do jazz enquanto música viva e actual. Este capítulo tem ainda uma secção dedicada à construção da ideia de comunidade do jazz, que é afinal o primeiro público-alvo das adaptações que este estudo pretende observar.

O segundo capítulo procura explorar a definição de *standard de jazz*. Faz uma análise e categorização do repertório mais tocado e tenta explicar as razões dos músicos para o tocar. São apresentadas as formas mais comuns e é avançada a ideia de que, para os músicos, mais do que as canções, existem células e progressões harmónicas preferidas. São aqui também abordadas composições de músicos de jazz construídas sobre estas progressões, demonstrando assim a sua importância dentro do repertório considerado canónico.

Admitindo-se que existe de facto um cânone no jazz, o capítulo terceiro procura observar a maneira como ele se foi construindo. São novamente observadas as progressões harmónicas, preferidas pela sua simplicidade e grau de previsibilidade. Algumas condições históricas que contribuíram para a formação deste cânone são aqui tratadas, tais como a proximidade entre a música popular e o jazz no início do século XX, ou a preferência por algumas canções, gravações ou figuras influentes. O aparecimento dos *fake books*, entre eles o seminal *The Real Book*, a influência do ensino do jazz e das oportunidades de trabalho para os músicos comuns, são aqui tratados como factores que continuam a contribuir para uma perpetuação da reutilização do repertório standard mais antigo. Neste capítulo é ainda observada a relação do jazz com o repertório pop-rock, desde o grande crescimento de popularidade do rock nos anos 60 até ao final dos anos 90 e início da década de 2000.

A partir do capítulo quarto, começam os estudos de caso desta tese. Neste capítulo são analisados e comparados dois álbuns do pianista Herbie Hancock. O capítulo começou por ser um artigo para o primeiro ano deste doutoramento e esteve na génese da ideia para esta tese. Hancock criou dois álbuns com material adaptado do repertório pop-rock e convidou diversos artistas desta área para cantar, tratando-se dos dois primeiros álbuns vocais do pianista. Apesar destas similaridades, existem diferenças fundamentais que levaram a resultados bastante distintos ao nível da aceitação destes dois álbuns junto da comunidade do jazz e da crítica em geral. Uma observação destas diferenças permite tirar conclusões acerca da maneira como o jazz se relaciona actualmente com a cultura e a música populares.

Se o assunto é adaptação de repertório pop-rock no piano-jazz, Brad Mehldau é um nome incontornável. O capítulo quinto lança um olhar sobre a carreira deste músico e a sua relação com diferentes músicas, em particular, com o pop-rock. São apresentados alguns conceitos musicais usados por Mehldau para lidar com o repertório, como a improvisação narrativa e a elasticidade rítmica. Os nomes de John Coltrane e Keith Jarrett são aqui invocados para explicar a aceitação que Mehldau tem junto da comunidade do jazz, mesmo quando se propõe a adaptar música de nomes tão distantes deste universo como são os de Nick Drake ou dos Radiohead. Este capítulo contém ainda uma secção dedicada à distinção de diferentes estratos culturais dentro da música pop-rock – *highbrow* e *lowbrow* – aspecto que Brad Mehldau usa também a seu favor nas escolhas de repertório.

O capítulo sexto observa um caso português. Neste caso, não se trata apenas de um pianista de jazz, mas de uma dupla com dois nomes de peso em Portugal: Mário Laginha e Maria João. O álbum em estudo chama-se *Undercovers*. Trata-se de uma colecção de versões de canções do universo pop-rock e da música brasileira. A dupla tornou-se conhecida no jazz português pela criação de música original, influenciada pelas culturas do Brasil, África e Índia. Quando decidiram criar este álbum, contavam já com uma popularidade considerável em Portugal, como uma conhecida dupla de jazz. O *Undercovers* foi mediaticamente surpreendente porque se tratava de um álbum de versões, mas mais ainda pelas escolhas arriscadas de repertório. O álbum representou uma profunda viragem estilística e um grande afastamento do jazz. Mas apesar disso, a dupla Maria João & Mário Laginha continuou a ser considerada uma dupla de jazz e a ser promovida como tal, demonstrando assim que os nomes e as provas dadas anteriormente tinham mais peso na sua imagem positiva junto da imprensa de jazz e na contratação para festivais de jazz, do que a produção de um álbum com uma estética radicalmente diferente.



## I. Jazz, o género musical

“If you have to ask, you’ll never know”. A célebre frase atribuída a Louis Armstrong é frequentemente utilizada, quase como um provérbio popular, quando surge uma tentativa de se chegar a uma definição de jazz. Como se a compreensão do jazz fosse um privilégio apenas acessível a alguns afortunados, a aura de mistério que envolve a frase é demonstrativa de toda uma cultura popular existente em torno dos músicos de jazz, apresentando-os como figuras místicas e colocando-os num mítico altar associado a uma espécie de magia ou a algum talento especial que não pode ser transmitido. Os relatos sobre a mística de figuras como Clifford Brown (Berliner, 1994, p. 256) ou John Coltrane (Ake, 2002, p. 141) são o reflexo de um aspecto do jazz, associado a uma espiritualidade quase religiosa, um eco longínquo das velhas lendas sobre os músicos de blues que vendiam a alma ao diabo para se tornarem músicos exímios.

Esta aura de mística e indefinição desvanece-se, como nos conta Scott DeVeaux, quando no calor de um debate se torna necessária a criação de fronteiras:

there is ample evidence from jazz folklore to suggest that musicians take a certain stubborn pride in the resistance of their art to critical exegesis.... But in the heat of debate, definition is a powerful weapon; and more often than not, such definitions define through exclusion. Much as the concept of purity is made more concrete by the threat of contamination, what jazz is *not* is far more vivid rhetorically than what it is. (DeVeaux, 1998, p. 487)

De acordo com este autor, as narrativas de definição de jazz surgem frequentemente sob a forma de um contorno, ou seja, ao excluirmos aquilo que *não é* jazz, ficamos com uma melhor ideia da sua definição. Mas ainda assim o debate sobre o que deixar de fora, ou onde fará sentido a colocação de fronteiras, constitui uma problemática que se encontra longe de reunir consenso e tem sofrido constantes evoluções em diferentes períodos da história. Opiniões divergentes sobre o que deve ou não ser considerado como pertencente a, ou herdeiro de uma tradição do jazz, têm sido debatidas na literatura dedicada.

Os géneros musicais não são mais do que convenções, definidas e codificadas a partir de práticas que foram sendo repetidas, e que por sua vez convidam a futuras repetições (Samson, 2001). As repetições de práticas anteriores formam o género; a assimilação e reinvenção destas repetições providenciam a sua evolução. O jazz tem a sua própria história e enquanto género musical tem tido uma evolução rápida, com diversas ramificações e subestilos. Embora esta organização em torno das práticas que definem o jazz não reúna consenso, a categorização de estilos ou géneros está muito presente nas sociedades, veio para ficar, e o jazz enquanto estilo musical não pode ficar de fora.

Ake, Garrett, e Goldmark (2012) consideram que a classificação de estilos ou géneros musicais tem um papel fundamental na maneira como ensinamos, aprendemos, criamos, acedemos e avaliamos a música. De acordo com estes autores, embora para algumas pessoas não faça grande diferença de que forma a música é classificada, a verdade é que esta classificação se revela de grande importância para uma quantidade significativa de instituições e empresas, tais como as plataformas de música online como a *iTunes*, as estações de rádio ou as lojas de venda de discos, assim como os sites de internet, os jornais e revistas, e ainda as livrarias, os programas das universidades, os promotores de espectáculos e os agentes de artistas... A sociedade está repleta de exemplos em que a catalogação ou etiquetagem dos diferentes estilos musicais se revela útil na organização e divulgação da música. Efectivamente, o poder destas catalogações pode até ter efeitos marcantes na vida dos músicos. Nas palavras dos autores:

This is no purely academic exercise. Designating oneself (or being designated by others) as “jazz” can hold very real and practical consequences for working musicians. Jazz groups can land gigs at the famed Village Vanguard; klezmer<sup>1</sup> groups cannot (though chapter I explains how Don Byron – who is generally understood as a jazz clarinetist – can play klezmer music at clubs like the Vanguard). College-level teaching positions exist for jazz saxophonists but not for funk saxophonists. (Ake et al., 2012, pp. 3–4)

Um outro exemplo referido por estes autores é o da dificuldade que pode existir na obtenção de bolsas atribuídas por instituições que pretendem divulgar o jazz. Os candidatos às bolsas deverão ser reconhecidos como músicos de jazz, e isso pode não ser assim tão simples em certos casos. Por outro lado, músicos conhecidos por tocarem jazz poderão ter o acesso dificultado a meios de divulgação que privilegiem outros géneros de música. Os autores dão

---

<sup>1</sup> Estilo de música de origem judaica.

como exemplos as rádios e os palcos não-jazz ou as editoras discográficas que entendam rejeitar o jazz por o considerarem pouco comercializável. “It’s a line all musicians walk, consciously or not, whenever and wherever they present their work” (Ake et al., 2012, p. 4).

A categorização dos géneros musicais está tão presente na sociedade que já há quem proponha uma completa reforma na maneira como é feita, sob a alegação de que a organização por géneros, tal como a conhecemos, seja obsoleta. David Greenberg liderou uma equipa de psicólogos que coloca o problema da seguinte forma:

Whether organising your iTunes library, receiving music recommendations from apps like Spotify, or buying CDs at a record store, genre is the first way in which we navigate the music we like. However, technological advances have now put millions of songs at our fingertips through mobile devices. Not only do we have access to more music than ever before, but more music is being produced.... With this increased diversity in music that we are exposed to, the lines separating genres have become even more blurred than they were previously. (Greenberg, 2016)

Se por um lado a quantidade de oferta exige mais do que nunca uma organização por categorias dos géneros musicais, as linhas que os separam necessitam de ser reformadas, segundo este autor. Certas etiquetas de género – incluindo a etiqueta *jazz* – são usadas para descrever música que apresenta grandes variações nas suas características:

If a person says they are a fan of “rock” music, there is no way of knowing whether they are referring to The Beatles, Bob Dylan, or Jimi Hendrix — but all three vary greatly in style. Or if a person tells you that they are a fan of pop music, how do you know if they are referring to Michael Jackson or Justin Bieber? (Greenberg, 2016)

Estas etiquetas de género são por vezes usadas pelas editoras para melhor promover um artista ou um álbum<sup>2</sup> junto de determinado público-alvo, desviando-se assim das verdadeiras

---

<sup>2</sup> A expressão académica adequada é *fonograma*. Porém, dada a excentricidade desta palavra na literatura sobre música e a raridade do seu aparecimento, optou-se por usar o termo *álbum* para definir uma colecção de canções ou composições pensadas para serem editadas em conjunto. Independentemente do suporte em que se apresentam ou apresentarão no futuro – disco de vinil, cassette, CD ou mp3 para descarga – estas colecções foram pensadas e são consideradas como um todo; em futuras reedições irão frequentemente ser acompanhadas da mesma arte gráfica de capa. Um livro de José Saramago que seja editado no formato ebook continuará a ser um livro de José Saramago, embora possa ter até uma capa diferente. Nas edições discográficas é mais comum manter-se a arte gráfica original em futuras reedições noutros suportes. A este conjunto de arte gráfica e colecção de gravações editadas em conjunto – frequentemente apelidadas de faixas, como referência aos discos de vinil – será assim chamado *álbum*.

características da música em questão (idem). A proposta de Greenberg e da sua equipa é que nos afastemos das etiquetas de género musical para abraçarmos uma nova forma de pensar as características e atributos musicais de determinada peça, que também tenha em conta a diversidade de gostos musicais de cada ouvinte<sup>3</sup>. O estudo propõe três categorias básicas:

“Arousal” (the energy level of the music); “Valence” (the spectrum from sad to happy emotions in the music); and “Depth” (the amount of sophistication and emotional depth in the music). The statistical procedure mapped each song on each these three basic categories. For example, Joni Mitchell’s “Blue” is low on arousal (because of the slow tempo and soft vocals), low on valence (because of the expressed nostalgia and sadness), and high on depth (because of the emotional and sonic complexity expressed through the lyrics and sonic texture).(Greenberg, 2016)

Estas categorias deixam de lado as características musicais em si, e exploram em vez disso a resposta emocional do ouvinte. Em português e de acordo com os termos habitualmente usados em psicologia (Lessa, 2011), estas três categorias poderiam ser traduzidas por *intensidade*, *valência* e *profundidade*. As colecções de música de cada pessoa podem conter uma boa quantidade de géneros diversos. Greenberg destaca a utilidade no facto de as pessoas poderem descrever a música de que gostam pelos seus atributos – agressiva ou suave, feliz ou nostálgica – e coloca como hipótese que se uma pessoa gosta de *intensidade* num género musical, irá provavelmente apreciá-la noutro género (2016). Dá como exemplo o elevado grau de *profundidade* na gravação “Giant Steps” de John Coltrane como semelhante ao das variações Goldberg de J. S. Bach; ou o elevado grau de intensidade semelhante em “Welcome To The Jungle”, dos Guns n’ Roses e “Thunderstruck”, dos AC/DC. O autor sublinha a praticidade desta categorização para as plataformas de distribuição de música online, bem como a sua utilidade científica:

Even though these basic three dimensions probably won’t become a part of culture, recommendation platforms, like Spotify, Pandora, Apple Music, and YouTube should find these dimensions useful when coding and trying to accurately recommend music for their users to listen to. Further, it is also useful for scientists, psychologists, and neuroscientists who are studying the effect of music and want an accurate method to measure it. (Greenberg, 2016)

---

<sup>3</sup> Ver também Greenberg et al.(2016).

O estudo de Greenberg et al.(2016) tem o mérito de alertar para a necessidade de uma reforma na maneira como pensamos a categorização dos géneros musicais e será certamente útil no campo da psicologia. Poderá até ser útil como orientação para o consumidor de música mais casual, que procura, por exemplo, música calma para acompanhar a leitura de um livro numa tarde de inverno, ou música intensa para acompanhar a sua sessão de ginástica. Mas para os verdadeiros apaixonados por música, esta proposta será certamente demasiado simplista, não levando em conta as experiências socioculturais de cada ouvinte, as razões extra-musicais que o possam ligar a um determinado estilo, em detrimento de outros com respostas emocionais semelhantes. Um fã de jazz, poderá sê-lo porque aprecia, por exemplo, o som do saxofone no jazz. Este fã poderá amar “Giant Steps” de Coltrane e detestar tudo o que tenha a ver com Bach, ao contrário do exemplo apresentado por Greenberg. Um outro fã de jazz poderá ser um especial apreciador dos trios de piano, gostar em particular da música de Bill Evans, mas considerar as gravações em trio de Oscar Peterson pouco interessantes. E em termos de *intensidade*, certas gravações de John Coltrane – incluindo “Giant Steps” – poderão ter tanta ou mais intensidade e energia vibrante do que a música dos AC/DC. E, no entanto, estão tão distantes ao nível das características musicais que não será fácil encontrar ouvintes que apreciem ambos os artistas de igual modo. A proposta de Greenberg, embora actual porque chama a atenção para a importância da categorização dos estilos, pouco vem acrescentar ao debate sobre a definição do género musical jazz. Para um estudo musicológico adequado, as características musicais terão inevitavelmente de ser tidas em conta.

### **Contribuições para a definição de aspectos musicais no jazz**

As primeiras tentativas de analisar e definir os aspectos musicais do jazz tiveram lugar nos anos 30 do século XX e caracterizavam-se por uma atenção quase exclusiva às qualidades da música passíveis de notação e análise textual – melodia, harmonia, forma e, com menos destaque, ritmo – tendo como ponto de referência a música erudita da tradição europeia. Por esse facto, utilizavam-se conceitos e terminologia que visavam apenas comparar e encontrar as diferenças entre o jazz e a música das salas de concerto. Travis A. Jackson (2002) identifica um dos primeiros autores que apresenta uma ideia mais sustentada da essência musical do jazz: Winthrop Sargeant e o seu *Hot and Hybrid* de 1938. A escolha dos títulos dos capítulos deixa transparecer as preferências de Sargeant quanto aos elementos que ele considera mais

importantes para a definição de jazz: “‘elementary rhythmic formulas’, ‘hot<sup>4</sup> rhythm’, ‘anatomy of jazz melody’, ‘scalar structures’, ‘derivation of the blues’, ‘harmony’ and ‘aesthetics and the musical form of jazz’”(T. A. Jackson, 2002, p. 83). Segundo Jackson, em cada um destes capítulos, Sargeant descreve o repertório e os procedimentos de performance para uma audiência conhecedora de música erudita e que não é crente no valor musical do jazz. Este é o primeiro autor que descreve o ritmo como sendo o parâmetro musical mais importante e subjugando as suas discussões sobre melodia, harmonia, repertório e forma, a este parâmetro predominante. Para Sargeant até mesmo a improvisação está dependente das práticas rítmicas, e os ritmos em *swing*<sup>5</sup>, conseguidos através das mais diversas maneiras, representam para ele a verdadeira essência do jazz (T. A. Jackson, 2002, p. 84).

Avançando na cronologia e seguindo o estudo de Jackson (2002), surgem-nos dois autores com opiniões de destaque: André Hodeir e Gunther Schuller. O primeiro, no seu *Jazz: Its Evolution and Essence* de 1956, segue os princípios de Sargeant, mas coloca a ênfase na improvisação, à frente do ritmo e do swing. Para Hodeir, a improvisação resulta de uma interacção eficiente entre melodia, harmonia, articulação, timbre e “blues feeling” (T. A. Jackson, 2002, p. 84). O autor usa a expressão “vital drive” (Hodeir, como citado em T. A. Jackson, 2002, p. 84) para classificar o swing e entende que este *vital drive* é criado pela maneira como os músicos se encaixam no fluxo da performance, pelo seu tratamento criativo do tempo, das acentuações e da colocação dos sons. Todos estes elementos interligados, através de uma utilização idiomática do ritmo, contribuem para uma improvisação definida que pode ser classificada como jazz. Também Hodeir se dirige a uma plateia de entendidos em música erudita ocidental. Embora a sua tentativa de definição de jazz seja pertinente, no entender de Jackson o texto de Hodeir deixa transparecer a ideia de que os músicos de raça africana são “uncivilized” (como citado em T. A. Jackson, 2002, p. 84).

O segundo autor referido por Travis A. Jackson é Gunther Schuller com o seu *Early Jazz*, já de 1968. Reconhecendo e reverenciando no seu estudo os antecessores Sargeant e Hodeir, Schuller afasta-se deles ao destacar a raiz africana do jazz, embora a sua preocupação seja igualmente a de explicar o jazz a leitores conhecedores da tradição erudita ocidental. Este autor sugere que todos os elementos musicais do jazz – as formas básicas, o ritmo, a harmonia,

---

<sup>4</sup> “HOT. A term applied to jazz music that implies vigor, intensity, and excitement. The term has been used as a descriptor of a style of jazz itself (“hot” jazz), a style of solo, and as a part of many bands’ names”(J. S. Davis, 2012, p. 170).

<sup>5</sup> *Swing* é uma expressão muito utilizada em associação ao ritmo no jazz. Pode ter várias interpretações – incluindo o nome que se dava ao jazz das big bands dos anos 30 – mas neste caso específico refere-se em geral ao balanço e carácter rítmicos, e em particular à subdivisão rítmica em que a primeira colcheia de um tempo é ligeiramente mais longa que a segunda, tornando implícita uma subdivisão ternária do tempo.

a melodia, os timbres – são essencialmente de origem africana e não derivados da música europeia. Para Jackson (2002) esta consideração de que o jazz é uma música com o seu próprio desenvolvimento independente e não derivado da tradição ocidental é plausível, mas peca por excesso. Schuller, segundo Jackson, assume uma posição demasiado extremista ao desvalorizar qualquer transformação ocorrida nos E.U.A. das originais práticas musicais africanas.

Travis A. Jackson (2002) considera importantes os trabalhos dos autores aqui mencionados, no sentido em que tratam a abordagem prática que os músicos de jazz fazem ao ritmo, à melodia, à harmonia e à forma, no decorrer das suas performances. Lamenta, no entanto, que eles, como tantos outros trabalhos pedagógicos que vêm já desde os anos 20, ofereçam uma versão simplista da definição de jazz, centrada nos conceitos de swing e improvisação (idem, p. 85). Em função da prevalência destes conceitos, os músicos de jazz principiantes são encorajados a adoptar uma abordagem algo restritiva na articulação rítmica, em particular na maneira como dividem as colcheias num tempo – as colcheias em swing – não explorando outras formas mais criativas de se encaixarem ritmicamente no tempo. Para além disso, e ainda pela influência da tradição europeia da música ocidental, os músicos estudantes de jazz tendem a valorizar os aspectos mais passíveis de transcrição em notação – acordes, substituições harmónicas e escalas apropriadas – em detrimento das diferentes articulações, do timbre ou do “blues feeling” (T. A. Jackson, 2002, p. 85). Da mesma forma a literatura generalista sobre jazz, embora acrescentando componentes sociais e históricas, sublinha normalmente o swing e a improvisação como atributos essenciais para a definição de jazz, com base na herança deixada por estes autores (idem).

*Three Approaches to Defining Jazz* é um trabalho dos autores Gridley, Maxham e Hoff (1989) que trata a problemática da definição de jazz. Como o nome do artigo indica, estes autores desenvolvem três abordagens diferentes e a primeira delas é esta definição mais tradicional, tida como bastante restritiva, de considerar que os atributos essenciais de uma performance de jazz serão o swing e a improvisação. Com efeito, a imposição da presença destas duas características permite que possamos distinguir uma performance de jazz de uma outra que contenha swing, mas que não tenha improvisação, como acontece nalguma música popular norte-americana. Os autores dão como exemplo alguma “Broadway show music of the 1950s” (Gridley et al., 1989, p. 517), assim como sugerem alguns artistas americanos desta época, cuja música tem swing, mas que praticamente não contém improvisação. Por outro lado, a ausência de swing faz com que alguma música que contém improvisação não possa ser considerada jazz. Neste caso os exemplos apresentados são os do rock, a música da Índia ou outros idiomas musicais não-jazz que usam improvisação (idem). Como sugerem estes autores,



o problema torna-se evidente quando abordamos performances que tradicionalmente são consideradas jazz, mas a que lhes falta uma destas características. Algumas obras de Duke Ellington ou Stan Kenton têm swing, são consideradas performances de jazz, mas contêm pouca ou nenhuma improvisação. Exemplos de performances de jazz que têm bastante improvisação mas que não têm swing existem também, associadas a nomes como o Art Ensemble of Chicago ou Cecil Taylor (Gridley et al., 1989, p. 518). Uma definição assim tão rígida de jazz não permite a inclusão de vários estilos que têm sido considerados como tal. Para aumentar a viabilidade desta definição, os autores levantam a hipótese de se encararem os conceitos de improvisação e swing de uma forma mais flexível. A partir dessa ideia, colocam-se questões relevantes acerca da definição de improvisação em jazz: “How extensive must it be and how fresh? Can it be no more than variations of timing and the alteration of ornaments? Or must it be full-blown melodies and accompaniments?” (Gridley et al., 1989, p. 518). Uma definição mais flexível de “jazz swing feeling” (idem, p. 520) levanta também várias questões, se concordarmos que a sensação de swing constitui uma dimensão da percepção musical. Algumas performances poderão transmitir mais essa sensação do que outras, performances de diferentes períodos históricos transmitem sensações diferentes de swing, diferentes músicos tocam com tipos de swing diferentes. E ainda por cima de tudo isto, todas estas sensações de swing poderão provocar diferentes respostas em diferentes ouvintes, tornando o swing algo difícil de quantificar objectivamente. Ainda assim, esta flexibilização dos conceitos permite uma maior inclusão de música que tem sido tratada como jazz e que não estaria abrangida pelas versões mais rígidas dos termos, mas continuará a deixar de fora algumas obras de jazz reconhecidas (Gridley et al., 1989, pp. 523–524).

A segunda abordagem sugerida por estes autores é denominada de “Family Resemblances” (Gridley et al., 1989, p. 524). O conceito é inspirado pelo filósofo Ludwig Wittgenstein, e usa a metáfora de uma fotografia de um grupo de pessoas pertencentes à mesma família. Ao observarmos esta fotografia, vamos encontrar parecenças físicas entre as pessoas, mas provavelmente não iremos encontrar traços exactamente iguais, nem algo que seja comum a todas as pessoas presentes na imagem. Da mesma forma, com a definição de jazz, em vez de aplicarmos uma designação rígida com atributos obrigatoriamente presentes, procuraremos encontrar as *parecenças* entre diferentes estilos que ao longo da história têm sido identificados como jazz. Ao procurarmos as semelhanças e diferenças entre o estilo *x* e o estilo *y*, e por sua vez procurarmos por outras semelhanças e diferenças entre o estilo *y* e o estilo *z*, poderemos até não encontrar nada em comum entre os estilos *x* e *z*, mas estaremos eventualmente em condições de afirmar que ambos pertencem à mesma família do jazz. Em vez de procurarmos por um – ou



no caso da anterior abordagem, dois – elementos comuns e transversais a todo o jazz, poderemos procurar por ligações entre estilos adjacentes. Gridley et al. (1989) citam a metáfora de Wittgenstein, que diz que “the strength of the thread does not reside in the fact that some one fibre runs through its whole length, but in the overlapping of many fibres.” (p. 524). Os autores apoiam-se ainda em Wittgenstein para suportar a ideia de que algumas palavras resistem a qualquer definição simples; em vez de forçarmos uma definição, devemos observar a maneira como a palavra tem sido usada. Seguindo este conceito, será de considerar que alguma música é chamada de *jazz*, simplesmente porque apresenta semelhanças com música anteriormente apelidada de jazz também. Para ser mais específico:

From all the elements that have ever been felt to help qualify a sound as jazz – syncopation, improvisation, saxophones, drums, blue notes, etc. – at least one must be present for any performance to be called jazz, but no one particular must always be present; i.e., no single element is necessary and no single element is sufficient. (Gridley et al., 1989, p. 525)

Esta abordagem é sem dúvida mais inclusiva que a primeira. Permite aceitar como jazz a música de Cecil Taylor, os maiores êxitos de Glenn Miller ou praticamente toda a música popular instrumental americana dos anos 20, que embora seja ignorada por alguns investigadores de jazz por quase não conter improvisação, é tratada como jazz por muitas pessoas menos versadas no assunto, devido à sugestão da expressão *the jazz age*, atribuída a F. Scott Fitzgerald. Dois estilos de jazz, completamente diferentes um do outro, poderão estar ligados através de um terceiro estilo com características comuns ao primeiro e outras comuns ao segundo.

For instance, the music of the Modern Jazz Quartet does not resemble that of Guy Lombardo, but because of the MJQ’s use of improvisation and swing feeling, its work does resemble that of Woody Herman band, which, in turn, resembles the work of Guy Lombardo because both Lombardo and Herman have similar instrumentation. (Gridley et al., 1989, p. 525)

Tal como a primeira abordagem à definição de jazz aqui tratada por Gridley et al. (1989), também esta tem as suas virtudes e deficiências. As virtudes prendem-se com a facilidade com que se consegue classificar como jazz, todos os estilos que têm sido historicamente tratados como tal. Mas esta perspectiva histórica de continuidade não atribui a

importância devida à diferenciação de estilos de jazz radicalmente distintos que exijam uma categorização completamente diferente. E é aqui que se notam as deficiências. Uma boa definição tem de contemplar também as diferenças e esta abordagem revela-se mais útil na inclusão de estilos – porque é mais eficaz a mostrar as semelhanças – do que na exclusão de géneros de música que não deverão ser considerados jazz. Os autores apresentam ainda algumas questões de natureza prática. Se nesta abordagem de semelhanças familiares, dois estilos de jazz não necessitam de conter nenhuma característica em comum, podem levantar-se dúvidas como estas:

What are real jazz musicians doing when they play jazz? Do they have to swing? No. Or is it enough that they play in bands with musicians who do swing or improvise? Maybe. Is it important that aspiring performers develop an improvisatory technique? Not necessarily. Is it sufficient that they copy the genuine improvisations of others? No. There is no single element that is sufficient. (Gridley et al., 1989, p. 526)

Esta segunda abordagem das semelhanças familiares resolve alguns dos problemas levantados na primeira, de definição mais restrita, mas deixa vários novos por resolver.

A terceira abordagem proposta por Gridley et al. (1989) é apelidada de “jazz as a dimension” (p. 527) e assenta na premissa que uma determinada performance deverá conter elementos anteriormente associados ao jazz para que seja classificada como tal. Quantos mais forem esses elementos, mais esta performance se classificará como jazz. Trata-se aqui de definir jazz não como um tudo ou nada, mas antes como uma graduação, uma dimensão. Para este efeito, os autores criaram uma nova palavra: “jazzness” (idem), que em português poderia ser qualquer coisa como *jazzez*<sup>6</sup>, a quantidade ou graduação de jazz que pode existir numa performance. Esta abordagem aproveita alguns aspectos das duas outras anteriormente aqui tratadas, como o aproveitamento de elementos musicais historicamente associados à noção de jazz, entre os quais se encontram a improvisação e o swing. A classificação de uma performance como jazz pode assim ser atestada não só pela presença ou ausência de diferentes elementos musicais, mas também pela verificação do peso de cada um deles nesta classificação. Embora não exista propriamente uma hierarquia no conjunto destes elementos, é natural que para alguns ouvintes a forte presença de improvisação e de swing tenha mais peso do que a instrumentação ou a simples presença de algumas sincopas. Estes autores propõem quase que uma espécie de receita para a utilização desta abordagem na categorização de uma performance:

---

<sup>6</sup> A palavra *jazz* mais o sufixo – ez, como em *acidez* ou *escassez*.

1) taking each element that has, in the past, been associated with jazz and accepting it as a dimension of its own; 2) weighing the relative representation of each element; and, finally, 3) taking the number of elements together to lead to a decision of whether to call a given performance jazz. For the jazzness approach, improvisation need not have a strict definition; it can be present in greater or lesser degree. Swing feeling need not have a strict definition; it, too, can be present in greater or lesser degree. Bluesy flavor need not have a strict definition; like improvisation and swing feeling, it can be present to a greater or lesser degree. A determination can be made of the total number of elements present, each taken with respect to prominence. From this, a fix on the jazzness of the performance is made. (Gridley et al., 1989, p. 528)

A importância do estudo de Gridley et al.(1989) reside na procura mais abrangente que é tentada – e até certo ponto, bem-sucedida – a caminho de uma definição de jazz. Nas conclusões do seu estudo, os autores levantam algumas questões sobre a eficácia de cada uma das abordagens, mas também lhes apontam algumas virtudes. A primeira abordagem, a mais restritiva, tem a vantagem de não deixar margem para dúvidas. Na opinião destes autores, será a que se apresenta como mais útil no meio académico, mas é problemática porque os seus requisitos de swing e improvisação, para além de deixarem de fora práticas de jazz historicamente importantes, tornam essencial uma aferição do grau de evidência e importância que estes elementos apresentam em determinada performance. O mesmo acontece com a terceira abordagem, a do grau de “jazzness”, em que se torna necessária a avaliação da dimensão e relevância dos aspectos considerados como elementos de jazz, como por exemplo a quantidade de material improvisado. Esta abordagem, segundo os autores, será a mais usada pelos fãs de jazz. A segunda abordagem, a das semelhanças familiares, é bastante inclusiva e apresenta a flexibilidade necessária para acolher o aspecto evolutivo do jazz enquanto expressão artística. Esta é a abordagem que aproveita a metáfora de Ludwig Wittgenstein. Nas suas dissertações sobre o uso da linguagem, o filósofo dá o exemplo da utilização da palavra *jogo*. Esta palavra é usada para fins aparentemente tão distintos como *jogo de cartas* ou *jogos olímpicos*. A ideia de Wittgenstein é que, apesar de se tornar impossível uma definição restrita da palavra *jogo*, ela é utilizada de forma bastante eficaz na comunicação verbal (1967). A justificação do filósofo assenta precisamente na metáfora das semelhanças familiares:

And the result of this examination is: we see a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail.

67. I can think of no better expression to characterize these similarities than "family resemblances"; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way.— And I shall say: 'games' form a family. And for instance the kinds of number form a family in the same way. (Wittgenstein, 1967, sec. 66–67)

Como é sugerido pelos autores Gridley et al. (1989), para Wittgenstein algumas palavras resistem a uma definição restrita e o seu uso na linguagem diz-nos bastante mais sobre o seu próprio significado. O seu exemplo da palavra *jogo* é reaproveitado por estes autores para esta segunda abordagem a uma definição de jazz. Por outras palavras, *jazz* é a música a que as pessoas chamam *jazz*: “Acceptance of the above perspective leads us to consider that perhaps some music is called jazz simply because it has similarities with some of the musical events that were previously called jazz.” (Gridley et al., 1989, p. 524). Esta definição, embora bastante problemática, será talvez a que tem um uso mais corrente junto do grande público não-especializado. A utilização da palavra *jazz* na linguagem verbal incorre constantemente neste predicamento das semelhanças familiares, o que traz naturalmente consigo as implicações proporcionadas pela sua margem de ambiguidade. Este predicamento extravasa com facilidade o domínio verbal e é frequentemente utilizado em contextos que podem ser mais determinantes do ponto de vista sociocultural. Por outras palavras, suponhamos que num certo momento, alguém poderá estar a apelidar uma performance de jazz sem saber bem porquê; talvez porque apenas se pareça com algo a que já chamou jazz anteriormente. Se essa pessoa for, por exemplo, um programador de uma rádio, isso pode ter consequências para os intervenientes nessa performance. As implicações deste tipo de práticas que envolvem utilizações ambíguas da palavra *jazz* serão tratadas na secção seguinte.

### **Jazz Wars, parte 1: Jazz como um *brand name***

“Don’t call it jazz, man, that’s some made up word. It’s social music.” (Cheadle, 2016). Quem o diz é a personagem de Miles Davis recriada por Don Cheadle, no filme *Miles Ahead* de 2016. Embora na película a frase seja dita no decorrer de uma entrevista fictícia, o verdadeiro Miles Davis, em determinado momento da sua carreira, terá de facto manifestado desagrado em que a sua música fosse apelidada de jazz, de acordo com o jornalista Graham Reid (2010).

A palavra *jazz* tem uma origem indefinida, tendo este aspecto já sido estudado por Merriam & Garner (1968). Segundo estes autores, a primeira referência escrita sobre a questão da origem da palavra, data de 1917 e trata-se de um artigo escrito por Walter Kingsley para o jornal *New York Sun*, que procura sublinhar a origem africana e menestrel do termo. Desde então diferentes teses têm surgido, umas mais bem suportadas que outras. Merriam & Garner exploram diferentes hipóteses e fontes da literatura, concluindo que as provas existentes podem apontar para origens distintas, mas igualmente válidas. Algumas destas hipóteses apontam a palavra como sendo de origem africana ou árabe, outras indicam que a palavra será uma adaptação do nome de algum músico. Uma das hipóteses, que poderá ser talvez a mais verosímil, será a da relação com a palavra francesa *jaser*<sup>7</sup>, explicada pela influência da cultura francesa no sul dos E.U.A., particularmente em New Orleans. Qualquer que seja a sua origem, em 1915 a palavra *jazz* era já amplamente usada na sua associação a um estilo musical (Merriam & Garner, 1968).

De uma forma geral, o nascimento do jazz em New Orleans e o desenvolvimento de um estilo local e popular associado à comunidade afro-americana desta região, que se foi expandindo para Chicago e Nova Iorque na década de 20 do século XX, é indiscutível e reúne o consenso de historiadores e críticos. Posteriormente, por volta de 1930, os pequenos grupos davam lugar às grandes orquestras de jazz – as *big bands* – e no final da década, o swing<sup>8</sup> era a música de dança preferida dos jovens, fossem eles brancos ou de origem africana (Gioia, 1997, p. 124). O jazz era uma música cada vez mais popular, aceite e apreciada por toda a sociedade americana. Embora se tratando de música comercialmente acessível, tocada nos clubes, nos salões de dança e nas emissões de rádio, o jazz deste período contava com solistas improvisadores bastante virtuosos, arranjadores muito competentes e compositores que pretendiam elevar a qualidade artística da sua música.

A era do swing – expressão pelo qual é conhecido o jazz dos anos 30 (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 169) – perdurou até meados dos anos 40 e viu surgir uma nova corrente no jazz, o *bebop*. Pela primeira vez o jazz começava a afastar-se da cultura popular americana, com uma música mais densa e complexa, tocada por pequenos grupos por oposição às grandes orquestras, menos para dançar e mais para ouvir, elevando a fasquia do virtuosismo na improvisação.

Esta curta e demasiado simplista passagem pelo início da história do jazz tem apenas como objectivo colocar em destaque o momento em que são conhecidas as primeiras cisões

---

<sup>7</sup> *Jaser*, em francês, significa falar continuamente de coisas fúteis, ou falar de maneira indiscreta e imprudente sobre confidências.

<sup>8</sup> Aqui tratado como um subestilo de jazz e não uma abordagem ao ritmo em particular.

acerca da definição de jazz. Desde as raízes populares e rurais de New Orleans até à sofisticação das big bands das grandes cidades na era do swing, e agora com o bebop, a evolução histórica daquela que é hoje tida como uma linhagem musical formalmente aceite como jazz, apresenta já grandes transformações estilísticas. O bebop em particular era o principal alvo da então já estabelecida crítica de jazz nos anos 40, naquela que poderemos considerar a primeira das *jazz wars*<sup>9</sup>, que colocou em oposição, de um lado os defensores do “modern jazz” (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 230) e do outro os mais tradicionalistas, defensores dos estilos de jazz mais antigos. Cada um dos lados acusava o outro de comercialismo, “a common pejorative concept in jazz writing” (Helgert, 2014). “Moldy figs” é a célebre expressão utilizada por Leonard Feather – crítico de jazz que escrevia para as revistas *Metronome* e *Esquire* na época – para caracterizar os opositores da nova corrente modernista (idem). Jeffrey Jackson (2003) afirma de forma clara que os *moldy figs*<sup>10</sup> consideravam que o bebop não era jazz:

In both Europe and the United States throughout the 1940s, jazz fans took sides over the question of bebop and whether this music could be considered jazz alongside New Orleans-style and swing music from the 1920s and 1930s. For "modernists," bop was a new and welcome development, but for the "fundamentalists" – soon dubbed "moldy figs" by the other camp – bop was not jazz because it departed from the black, folk, and blues origins of the music in favor of a more experimental and avant-garde sound. Musicians and critics soon created firm encampments and used the jazz press to argue their cases, often berating the views of the opposite side. (J. H. Jackson, 2003, p. 196)

Já nos finais dos anos 30, em pleno período do swing e das big bands, o reaparecimento de pequenos grupos que tocavam o então antiquado estilo de New Orleans foi fortemente apoiado por estes *moldy figs*, que procuravam reclamar a palavra *jazz* só para eles, tentando definir características musicais específicas deste estilo por oposição ao comercialismo do swing, que trocava as suas raízes afro-americanas e a improvisação colectiva por canções do *Tin Pan Alley*<sup>11</sup> (Gendron, 1993, p. 134). Por seu lado, os modernistas afirmavam que as palavras *swing* e *jazz* significavam a mesma coisa sem, porém, admitirem que ambos os estilos – New Orleans e swing – poderiam co-existir como diferentes ramos da mesma árvore

---

<sup>9</sup> Expressão utilizada por Kodat (2003).

<sup>10</sup> Ver também Gendron (1993). Uma possível tradução da expressão pode ser ‘figos bolorentos’.

<sup>11</sup> Nome vulgarmente atribuído à indústria de escrita, composição e publicação de canções populares que emergiu e dominou em Nova Iorque desde os finais do século XIX até meados da década de 50 do século XX. O termo surge também associado a um género típico muito popular de canções produzidas por esta indústria, tanto nos E.U.A. como na Europa, que foi destronado com a chegada do rock e dos cantautores em meados dos anos 60. (Hitchcock, 2001).

genealógica do jazz. Este pensamento de linhagem evolutiva e ramificada só viria a surgir bastante mais tarde. Para os modernistas, o antigo já não interessava, a música de New Orleans deu origem à música das big bands e era agora essa que importava. Bernard Gendron expõe este debate, em que os revivalistas defendem a oposição entre os conceitos de *swing* e *jazz*, e que os modernistas os afirmam como semelhantes, colocando o problema do ponto de vista da semântica e introduzindo a expressão “brand name” (1993, p. 135). E explica:

Brand names differ from generic names in not being susceptible to definitions, because their meanings are determined less by the class of objects they refer to than by the necessary hazy, unarticulated, and frequently revised imagery with which they are irretrievably associated in advertisements and promotions. The word “swing”, in its 1930s beginnings, also exhibited the nebulous, inarticulate suggestiveness typical of brand names. (Gendron, 1993, p. 135)

Quer isto dizer que, na perspectiva de Gendron, para os revivalistas o termo *swing* significava música comercial, popular e de baixo valor artístico, enquanto os modernistas o usavam como uma espécie de imagem de marca, um termo que representava a modernidade, a inovação e a sofisticação, a nova música da moda. A palavra *jazz* chegou mesmo a ser considerada antiquada e caiu em desuso temporário, preferindo estes críticos usar o termo “early swing” (Gendron, 1993, p. 136) para se referirem ao antigo jazz de New Orleans. Jazz era a música de outros tempos, a palavra da moda agora era *swing*. Do ponto de vista musical, a palavra *swing* não tinha propriamente um significado definido, existia mais como um imaginário de ideias normalmente associadas à publicidade: estilo, atitude, moda ou modernidade. A indústria do entretenimento que ia crescendo nas grandes cidades norte-americanas, ciente das necessidades de mudança e inovação para continuarem a satisfazer os seus públicos, precisava ao mesmo tempo de estudar os padrões de consumo e de definir e fixar os géneros de música, fazendo assim com que este *brand name* passasse a ser de facto um género de música específico. Para isto terão também contribuído os *moldy figs*. A sua insistência na utilização da palavra *jazz* para definir o antigo estilo de música da herança de New Orleans, demarcando-o do então moderno e comercial swing, levou a que se instalasse a ideia de diferentes categorias ou géneros musicais definidos junto do público em geral:

But the brand name would soon evolve, at least partly, into a definable generic name. . .  
. . . the industry . . . was also attempting to standardize and congeal the new music styles. .  
. . . As standardization gradually overcame change, the generic functions of “swing” would



overtake its brand-name functions, making it more open to definition and categorization.  
(Gendron, 1993, p. 136)

De uma perspectiva histórica, tanto o swing como o bebop estão hoje seguramente inscritos no cânone do jazz. Porém, há dois aspectos a salientar aqui. O primeiro é o de que estes primeiros *moldy figs* rejeitavam para o jazz o comercialismo e a popularidade, preferindo mantê-lo numa redoma de arte mais pura e genuína, como uma herança cultural imaculada e intocável. Se para os músicos de jazz essa questão não é tão simples, essencialmente por razões de subsistência financeira, a ideia de que uma arte é mais elevada quando é menos comercial e acessível, tem estado presente ao longo da história do jazz. Em particular desde o aparecimento do bebop, e com mais relevância a partir dos anos 60 do século XX, tem funcionado para proteger e valorizar esta música em relação a outros géneros mais populares que derivaram da explosão comercial do rock. A primeira manifestação desta ideia de oposição entre arte e comercialismo no jazz terá acontecido nestas primeiras *jazz wars*.

O segundo aspecto relevante é a utilização de Gendron da expressão *brand name*. No caso aqui apontado refere-se à palavra *swing*, mas também a própria palavra *jazz* tem sido usada como *brand name*, associada a certos imaginários estereotipados de – usando novamente as palavras de Gendron – “nebulous, inarticulate suggestiveness” (1993, p. 135). O uso da palavra *jazz* na comunicação social, em particular na publicidade, para ajudar a veicular todo um universo de imagens frequentemente associado a certas vivências sociais e estilos de vida – mais do que a um género musical – tem contribuído para criar uma ideia algo distorcida desta música na cultura popular. Mark Laver dedicou um livro inteiro a este assunto, que tem o sugestivo título *Jazz Sells* (2015). Um dos estudos de caso apresentados por este autor é uma campanha publicitária que teve origem em 2002 no Canadá. A campanha associava a imagem da pianista e cantora Diana Krall, na altura em forte ascensão comercial, à promoção de um automóvel da marca Chrysler. De acordo com os criativos responsáveis pelo projecto, o jazz é *cool*<sup>12</sup> e sofisticado; a música e a própria imagem da cantora transmitem uma ideia desta sofisticação, estilo e elegância. O público-alvo do automóvel que pretendiam promover, enquadrava-se num estrato social de pessoas com gostos refinados, de exclusividade, elegância e classe:

(. . .) jazz is “elegant,” “upscale,” and “urban,” and the setting needed to reflect those ideas (Davies 2010). At the same time, however, according to film director Rob Quartly,

---

<sup>12</sup> O uso da expressão *cool* com uma conotação marginal mas positiva no jazz, é tratado na página 118.









que possa não ser considerada uma cantora de jazz. No aspecto vocal, Krall considera: “I look at myself more as a storyteller kind of singer rather than a jazz singer. . . . The lyric is really important for me. It has to be very strong and timeless” (como citada em Laver, 2015, pp. 132–133).

Numa outra entrevista citada por Mark Laver, Diana Krall coloca a sua ideia da seguinte forma:

I wish I could have been there at that Great American Songbook at Donte’s with Joe Pass and Jimmy [Rowles] and Carmen McRae. Those were the days when they were singing songs, and they weren’t into worrying about whether you scat sang or not. You knew you were a jazz singer by the way you approached things. It wasn’t about, you know, ‘You’re not a jazz singer unless you’re singing ‘Giant Steps’. I was teasing the band that I’m going to write lyrics to that. (Laughs.) And I’m not putting down people who do, but I’m a singer, whether I’m a jazz singer or not, and a piano player. I’m definitely a jazz piano player—I improvise, no question. I sing songs, but I’m not going to try to be a horn player with my vocal. I’m trying to be an interpreter of lyrics. (como citada em Laver, 2015, p. 133)

Mark Laver faz uma interpretação desta afirmação destacando a ambivalência da posição de Krall. Não há dúvida que para a cantora-pianista, a improvisação é um elemento essencial para a qualificação da sua prática pianística como jazz. No entanto desvaloriza a improvisação vocal como requisito universal para uma classificação de jazz, considerando-a mais uma tendência actual do que algo que gigantes como Jimmy Rawles ou Carmen McRae colocassem como prioridade. Laver prossegue, salientando a maneira hábil como Diana Krall se coloca dentro da tradição ao invocar estes nomes claramente inseridos no cânone e a sua relação com eles<sup>13</sup>, ao mesmo tempo que desvaloriza uma prática que é lendariamente temerária, reduzindo a uma tendência actual, talvez por pura exibição de virtuosismo, o acto de improvisar sobre a famosa e difícil composição “Giant Steps” de John Coltrane. O autor coloca então as questões que importam para este estudo: “If Krall does not improvise, can she be considered a jazz singer? If she can be considered a jazz singer in spite of her refusal to scat, what is it that qualifies her as such?” (Laver, 2015, pp. 133–134).

O trabalho de Mark Laver aborda questões importantes na relação do jazz com a sociedade através da publicidade. Para este estudo, interessa reter que existe de facto uma ideia

---

<sup>13</sup> Diana Krall foi aluna e amiga chegada de Jimmy Rawles, e é frequentemente comparada a Carmen McRae (Laver, 2015, p. 133).

generalizada de que o jazz é uma música antiga, por muitas vezes citada como a *American classical music*. A publicidade, quando usa a palavra *jazz*, faz frequentemente referência ao imaginário nostálgico e cinematográfico das imagens a preto e branco, das paisagens urbanas nocturnas e enevoadas, do músico em pose com o seu saxofone ou trompete, transportando a imaginação das pessoas para uma época mais dourada, sofisticada e com classe. Este imaginário colectivo presente na cultura popular convida à co-existência de duas realidades distintas acerca da definição de jazz. De um lado, aquele que já foi aqui apelidado de *pure jazz*, revolucionário e experimentalista, o jazz dos fãs que seguem de perto os músicos que fizeram a história, mas também os mais recentes e inovadores talentos que procuram continuá-la. Do outro, o jazz das pessoas comuns, o jazz que passa nas rádios, nos anúncios, que soa como soava há 60 anos, eterno, clássico, intemporal e pleno de glamour e estilo. Este é o jazz mais útil para fins publicitários e comerciais porque é mais acessível e consegue alcançar um público muito mais vasto. Uma das consequências desta co-existência de realidades é a criação de uma visão distorcida e confusa da noção de jazz e das suas fronteiras. Tal como a palavra *swing* no passado, em que era sinónimo de cedência comercial para uns, ou modernidade e sofisticação para outros, também a utilização da palavra *jazz* como imagem de marca gera diferentes percepções do jazz como um género de música, para uns, antigo, comercial e acessível; para outros, evoluído, avançado e experimentalista.

### **A (in)definição de jazz junto da indústria musical**

A manifesta aversão de Miles Davis à palavra *jazz* é revelada na mesma entrevista em que o músico se mostra incomodado com o facto de Sting ter ganho o prémio *Grammy* de melhor grupo de jazz em 1988. Davis afirma: “How the hell is Sting going to win that award when he’s a singer. That band just do nothing.”(Reid, 2010). E continua, insinuando que Sting apenas havia ganho o prémio por ser branco, que os prémios eram manipulados por interesses raciais. Segundo os comentários de Davis, o que ficaria para a história é que Sting tinha ganho o prémio de melhor banda de jazz em 1988, numa época em que Wynton Marsalis, Herbie Hancock ou ele próprio estariam activos musicalmente. Curiosamente, agora Miles Davis inclui-se a si próprio nesta lista de músicos activos que poderiam ganhar um *Grammy* para a melhor banda de jazz do ano. Graham Reid durante a entrevista também se deu conta desta contradição no interesse pela palavra *jazz* e, habilmente, interpelou Davis nesse sentido. O músico após uma gargalhada, confessou: “Wynton’s the one who likes to use that word. I never use it.”(Reid, 2010).

Verificados os factos, a verdade é que Sting não ganhou o *Grammy* de melhor banda de jazz em 1988. O seu primeiro álbum a solo após a separação dos The Police, *The Dream of The Blue Turtles*, teve apenas a nomeação em 1986 para o prémio *Grammy* de melhor performance de jazz instrumental («Awards & shows - Grammy Awards 1986», sem data). Curioso é o facto de Sting apenas ter uma faixa não-cantada em todo o álbum e esta ter sido nomeada nesta categoria, ao lado de faixas retiradas de álbuns inteiramente instrumentais. A propósito desta nomeação, Sting afirmou:

There was never any intention of it being a jazz record. That was an easy label that journalists put on it. It wasn't marketed that way. It has some flavour of jazz, hopefully the sensibility of jazz. I'm not that interested in jazz to produce a jazz record. I'm interested in selling songs. We got a jazz Grammy nomination for the album. Thank God we didn't win. That would have been too much. (Sting, sem data, par. 30)

O prémio da categoria acabou por ser conquistado pelo álbum *Black Codes from the Underground* de Wynton Marsalis o que, pelo menos neste caso, vai contra as convicções raciais de Miles Davis. A entrevista aqui referenciada data de 1988, o que poderá significar que o comentário de Miles Davis, talvez por lapso de memória ou mera confusão, se estivesse de facto a referir a um outro prémio *Grammy* ganho por Sting, esse sim deste mesmo ano, mas desta vez na categoria de melhor cantor pop com o álbum *Bring On The Night*. O prémio *Grammy* de melhor performance de jazz instrumental em 1988 foi conquistado também por Wynton Marsalis com o álbum *Standard Time, Vol. 1*.

O caso aqui descrito deixa transparecer alguma da complexidade que a utilização da palavra *jazz* pode ter junto dos músicos, dos críticos e jornalistas, ou do público em geral. A compartimentação de géneros que é feita na atribuição de prémios *Grammy* reflecte uma atitude generalizada da indústria musical no sentido de organizar as diferentes edições discográficas, facilitar a pesquisa de informação nos pontos de venda e nos órgãos de comunicação social, com a finalidade de melhor localizar e chegar ao público-alvo das suas edições e dos seus artistas. Todo este pragmatismo comercial é obviamente alvo de críticas, que no caso dos prémios *Grammy*, devido à sua importância, ganham um destaque mais mediático.

Os prémios *Grammy* são atribuídos anualmente nos E.U.A. há mais de 50 anos pela Recording Academy, uma instituição criada por músicos, produtores e outros profissionais da música popular norte-americana. Tendo como actividade mais expressiva e reconhecida internacionalmente a atribuição destes prémios, os objectivos da Recording Academy são

reconhecer e honrar a excelência musical, a promoção da música como enriquecimento cultural e a melhoria das condições de vida e de trabalho dos profissionais da música. A atribuição dos prémios *Grammy* pretende “to honor artistic achievement, technical proficiency and overall excellence in the recording industry, without regard to album sales or chart position.” («The Recording Academy - Overview», 2016). A particularidade destes prémios é que os seus eleitos são escolhidos por votação feita por profissionais da música, membros da Recording Academy, e não por críticos, jornalistas ou pelo público em geral. Isto significa que os premiados são escolhidos pelos seus pares. De acordo com o website oficial dos prémios *Grammy*, trata-se de “the only peer-presented award” («The Recording Academy - Overview», 2016). Os diferentes passos do processo de votação acontecem pela seguinte ordem: em primeiro lugar acontecem as candidaturas de gravações ou vídeos de música por parte dos membros da academia ou de editoras discográficas; depois existem sessões de revisão e catalogação de todo o material submetido, efectuadas por mais de 150 especialistas das diversas áreas do meio musical; seguem-se uma série de votações primárias que visam filtrar e reduzir o número de nomeados. Já numa fase final os membros votantes da academia elegem, de entre um pequeno número de nomeados, os vencedores, cujos nomes apenas serão conhecidos no dia da cerimónia de entrega dos prémios, num processo semelhante ao dos prémios Oscar do cinema americano.

Destes diferentes passos, existe um em particular que tem relevância para este estudo, um passo que é conhecido por *screening* («Grammy awards voting process», 2016). Este é o passo em que acontecem as sessões de revisão e catalogação. De acordo com o website oficial dos prémios *Grammy*,

Reviewing sessions by more than 150 experts in various fields are held to ensure that entered recordings meet specific qualifications and have been placed in appropriate fields such as Rock, R&B, Jazz, Country, Gospel, New Age, Rap, Classical and Latin, among others. The purpose of screenings is not to make artistic or technical judgments about the recordings, but rather to make sure that each entry is eligible and placed in its proper category. («Grammy awards voting process», 2016)

Os diferentes estilos ou géneros de música votados, com algumas variações de ano para ano, são cerca de 20. Para o interesse deste estudo que explora as fronteiras do jazz, importa colocar a seguinte questão: quais serão os critérios usados pelos cerca de 150 especialistas para colocar, ou não, determinada gravação na categoria *jazz*? A resposta não é simples e será sempre diferente, dependendo da visão de cada um destes especialistas. Mas o facto é que a

catalogação acontece e o seu resultado pode ter implicações determinantes na carreira dos artistas intervenientes.

Para lá da questão aqui colocada, um prémio criado e votado por profissionais da música, para premiar profissionais da música, poderá à partida parecer uma boa ideia. Numa eleição entre pares, os premiados deverão teoricamente ser escolhidos de uma forma mais justa e honesta. No entanto os prémios *Grammy* têm sido alvo de várias críticas por parte de artistas e músicos. Uma das críticas apontadas é que as escolhas na atribuição destes prémios estão sujeitas a interesses comerciais e que são manipuladas pela indústria discográfica. Em 1991 a cantora irlandesa Sinead O'Connor recusou-se a receber o prémio *Grammy* que lhe foi atribuído pela melhor performance de música alternativa, boicotando a cerimónia de entrega sob a justificação de que a indústria musical defendia valores materialísticos falsos e destrutivos. Numa carta enviada à Recording Academy, a artista, justificando a sua posição, escreveu ainda que o principal motivo da existência de uma indústria musical é precisamente o proveito material e que por isso, reconheciam apenas o lado comercial da arte (Keating, 1991). Sinead O'Connor foi a primeira pessoa da história dos prémios *Grammy* a recusar um galardão. O também irlandês Glen Hansard, líder do grupo de rock *Frames*, teve duas nomeações em 2008 e afirmou que os prémios *Grammy* representavam um aspecto do mundo da música totalmente baseado na indústria, do qual ele sentia que não fazia parte (Martens, 2008).

Mas não são apenas os artistas que criticam os prémios *Grammy*. Também os jornalistas e críticos de música o fazem, e por razões algo diferentes. Se os artistas procuram proteger a sua arte do comercialismo frio e calculista, o jornalismo da especialidade aponta o dedo ao excesso de conservadorismo na escolha dos nomeados. Logo no título, com o trocadilho *Grammy awards? Your granny's awards*, Randall Roberts do *LA Times* mostra que é da opinião que há um grande conservadorismo e obsolescência nestes prémios. Este autor alega que os hábitos de consumo mudaram e que os ouvintes de música popular tomam conhecimento dos mais recentes lançamentos através das suas contas de *facebook* ou *twitter*, em vez dos meios tradicionais como a rádio ou televisão (R. Roberts, 2011). Roberts prossegue, insinuando que as nomeações não reflectem música que tente quebrar barreiras e trazer inovação de alguma forma, preferindo manter-se pelo lado mais seguro das fórmulas garantidas. Segundo este autor, os prémios *Grammy* assentam em modelos mais antigos da indústria musical, como os grandes investimentos em *hits* com retorno financeiro garantido ou as estações de rádio mais comerciais, deixando de parte pequenos artistas independentes que não estão envolvidos na máquina industrial. Reconhecê-los com um prémio significaria colocar em causa a própria existência e importância desta mesma máquina (R. Roberts, 2011).



Num tom mais acutilante, o jornalista Jesse Carey da revista *Relevant*, critica fortemente os prémios *Grammy*, com acusações também de conservadorismo e falta de seriedade. Na opinião de Carey, os prémios *Grammy* perpetuam um modelo obsoleto que vem desde os anos 50 do século XX. Nessa época, o público tomava conhecimento das novidades musicais através da rádio e do cinema, fazia sentido premiar os artistas que eram mais conhecidos. Na actualidade, porém e de acordo com este autor, os prémios *Grammy* são “more likely to award the winner of a televised karaoke contest the prestigious honor of a gold-plated gramophone (there’s your metaphor for just how out of touch the Grammys are) than a musician who has actually made a meaningful artistic contribution.” (Carey, 2013, par. 4).

Para além do excesso de conservadorismo, as críticas aos prémios *Grammy* apontam também o facto de a Recording Academy desconsiderar artistas que gozam de uma grande popularidade junto do público, o que pode ser considerado um anti-comercialismo, que segue na direcção oposta à da opinião manifestada pelos artistas aqui referidos. Jesse Carey denuncia que a categoria de música *rap* apareceu apenas 15 anos após se ter tornado algo incontornável na cultura popular. Esta afirmação permite antever a opinião negativa deste autor em relação à falta de predisposição da Academia para reflectir nos seus prémios a música que se ouve nas ruas. No mesmo sentido, Carey afirma que as escolhas dos premiados são por vezes rebuscadas e dá os exemplos dos Steely Dan em 2001 ou dos Arcade Fire em 2011. Estes dois grupos relativamente desconhecidos do grande público conquistaram o prémio de álbum do ano, à frente de nomes bastante mais sonantes da música pop, como os Radiohead e Beck no primeiro caso, e Lady Gaga, Katy Perry e Eminem no segundo. As críticas fizeram-se sentir um pouco por todo o lado, essencialmente pelo facto de a maioria das pessoas não reconhecer os nomes dos vencedores e por isso não considerar os prémios justos (Carey, 2013). Jon Caramanica, do New York Times, considera que os prémios *Grammy* deixam gravada na história da música popular para as futuras gerações, uma ideia errada sobre qual será de facto a música que as pessoas consomem:

For better or for worse, the Grammy tally will be used as a measuring stick for future generations to understand the past, and when it’s flawed, as it reliably is, it disrupts the proper writing of history.

What’s more, there remains a serious misalignment between the shape, scale and range of what popular music is and what the Grammys capture. . . .

What’s left is an impression that the generation of musicians genuinely driving pop into a bolder future isn’t to be trusted. History will frown on this. And the future is likely to repeat it. (Caramanica, 2013, par. 8)

Numa carta aberta a Neil Portnow, presidente da Recording Academy, publicada no New York Times em 2011, Steve Stoute, empresário e ex-agente da indústria discográfica americana, acusa os prémios *Grammy* de não estarem em contacto com a cultura popular contemporânea, afirmando a existência de hipocrisias e contradições que deveriam desencorajar qualquer artista popular de com eles colaborarem (2011). Stoute destaca que um artista tão popular e com tantos discos vendidos como o Eminem não poderia ter perdido para um grupo como os Steely Dan, na categoria de álbum do ano em 2001. Da mesma maneira que em 2007, Kanye West não deveria ter perdido para Herbie Hancock, com o seu *River: The Joni Letters*. Stoute não coloca em causa o valor artístico destes dois nomes vencedores, mas considera que o impacto cultural dos dois artistas aqui mencionados como derrotados nestas categorias deveria ter falado mais alto, chegando a comparar este impacto ao sucesso comercial do álbum *Thriller* de Michael Jackson em 1984 (2011). O empresário assegura que artistas muito populares como Justin Bieber ou os já mencionados Eminem e Kanye West são convidados para actuar ao vivo no espectáculo em que se celebra a entrega dos prémios, apenas por uma questão de garantir as audiências, não os considerando merecedores de conquistar prémios de facto:

. . . while these very artists that the public acknowledges as being worthy of their money and fandom are snubbed year after year at the Grammys, the awards show has absolutely no qualms in inviting these same artists to perform. . . to ensure viewership and to deliver the all-too-important ratings for its advertisers. (Stoute, 2011, par. 5)

A polémica gerada em torno dos casos aqui relatados proporciona uma ideia da dimensão mediática e social que os prémios *Grammy* podem ter, não apenas dentro do mercado americano, mas também na projecção mundial de um artista. A imprensa internacional atribui-lhes habitualmente algum destaque e a cerimónia anual de entrega dos prémios é transmitida em directo em estações de televisão por todo o mundo. A quantidade de casos polémicos e de artigos de imprensa que existem em torno dos *Grammy* são, com efeito, um espelho da importância que é atribuída à Recording Academy como uma entidade formadora de opinião e do espaço que ela ocupa na indústria musical internacional. O ruído em torno destes prémios apenas pode ser explicado desta forma. O público em geral não fica indiferente a estes prémios, um pouco à semelhança do que acontece com os prémios Oscar do cinema americano, cuja influência pode ser marcante no sucesso de bilheteira de um filme, não apenas nos E.U.A, mas a nível mundial. O impacto dos *Grammy* não será necessariamente o mesmo no mercado da

música, mas acontece a uma escala significativa. Todos os anos, as vendas de música editada são positivamente afectadas nas semanas que se seguem a cada cerimónia anual. Uma semana após o anúncio dos premiados nos *Grammys* de 2015, um estudo da publicação *Billboard* revelava um aumento de vendas de música na ordem dos 87%, com destaque não só para os vencedores das diferentes categorias, mas também e particularmente para os artistas e grupos que actuaram ao vivo na noite da cerimónia de entrega dos prémios (Caulfield, 2015). Numa altura em que as plataformas digitais começam a suplantar as lojas físicas de venda de CDs, o impulso de compra, que se encontra à distância de um simples clique num computador ou num telemóvel, torna este efeito de subida das vendas ainda mais imediato e – devido à informatização do processo – mais visível e mensurável. Segundo Ben Sisario (2011) do *New York Times*, a propósito dos prémios *Grammy* de 2011, o grupo Mumford & Sons actuou na cerimónia desse ano e, embora não tendo ganho qualquer prémio nas categorias em que fora nomeado, foi quem mais beneficiou com a sua performance, tendo quase duplicado as vendas do seu álbum *Sigh No More*. Já o grupo vencedor da categoria de álbum do ano, os Arcade Fire, durante a transmissão directa da cerimónia, às 23h30 na hora da costa leste dos E.U.A., aumentou em 95% a sua quota semanal de vendas. Ainda de acordo com Sisario, este efeito é conhecido no meio da indústria musical por “Grammy lift” (2011). A cantora e contrabaixista de jazz Esperanza Spalding, a propósito da sua conquista do *Grammy* para *best new artist* na edição de 2011, descreve este efeito de *Grammy lift* na primeira pessoa:

There was a real impact of winning. I think I started to get into larger theaters. Once the GRAMMY thing happened, the people *in* the audience started to change. I might have just been imagining it. But I think I saw more diversity in the audience, and people who would not have come to a jazz concert, but they heard my name on the GRAMMYs and thought, "OK, what's this chick about?" And that was a really good feeling, particularly for that project, which was so *not* commercial in every way. It was really great. And I know that tagline on my name — "GRAMMY-winning" — opened up a lot of doors in terms of press [and] visibility. And it was a great amplifier for my next project. I felt we were spreading a voice within this music in a very broad way. (Spalding & Zollo, 2017, par. 7).

Os casos e os números aqui descritos foram levantados na sua maioria a partir de artigos de imprensa. Os órgãos de comunicação social dão naturalmente mais destaque aos grandes nomes da música pop-rock. Mas para o efeito deste estudo, importa analisar como é que se processam estes fenómenos de influência junto do público de jazz. Aqui a obtenção de dados

revela-se bastante mais difícil. O depoimento de Esperanza Spalding no parágrafo anterior foi obtido na página oficial dos prémios *Grammy*, mas não é comum a imprensa cultural mais generalista dar destaque a prémios conquistados por artistas que não são da linha mais popular e comercial. Em Dezembro de 2016, uma simples busca no Google com as palavras *Grammy* e *Jazz* não devolve quase nenhum artigo de imprensa, e muito menos com o tipo de polémica descrito anteriormente. O primeiro resultado é a lista de nomeados para os prémios deste ano, fornecida pelo site oficial da Recording Academy; depois seguem-se alguns artigos da *wikipedia* que explicam algumas das categorias dos prémios *Grammy* relacionadas com jazz. Como esta é uma busca feita a partir de Portugal, o Google oferece como primeiro artigo de imprensa, a notícia em português sobre o prémio ganho pela pianista Eliane Elias com o seu álbum *Made In Brazil* («Grammy 2016: Eliane Elias leva prêmio de melhor álbum de jazz latino», 2016), notícia que aparece depois noutros sítios mais à frente na mesma busca. No entanto, o aspecto mais relevante é que esta busca devolve, na sua grande maioria, as ligações para as páginas pessoais de alguns dos mais importantes nomes do jazz das últimas décadas. Ao entrarmos em cada uma destas páginas concluímos que o algoritmo de busca do Google encontrou as palavras *Grammy* e *Jazz* nas notas biográficas dos músicos. Isto significa que qualquer músico de jazz premiado com um ou mais *Grammys*, faz questão de o afirmar na sua biografia, atribuindo significado a este reconhecimento, mas também validando assim a importância que estes prémios podem ter na forma como a sua música é recebida pelo público. O jornalista Neil Tesser publicou um artigo na página oficial *grammy.com* que descreve a importância que estes prémios têm para os artistas de jazz e o orgulho, por eles sentido, na sua conquista e consequente menção nas suas biografias. Tesser cita o vibrafonista Gary Burton:

When I look at the six statues on my shelf, I get a great sense of pride. . . . I know these awards, unlike other accolades, come from the musician community. It feels like a great honor each time. . . . I used to think that after a time or two it wouldn't mean that much.... Yet I still get all emotional about receiving this unique honor. (como citado em Tesser, 2012, par. 3)

Esperanza Spalding que, com o seu prémio para *best new artist* – um prémio generalista, não inserido em nenhuma categoria de género – ficou à frente de nomes populares da pop como Justin Bieber ou Florence & The Machine, comentou: "When someone receives a GRAMMY, for me and I think for the average person, you think, 'Oh wow, they were acknowledged,'. . . . It's like validating what you do among their peers." (Tesser, 2012, par. 18).

E não são apenas as biografias dos músicos que atribuem esta importância e referem os prémios *Grammy* logo no topo do seu palmarés. A literatura sobre jazz valida também estes prémios. Um exemplo frequente acontece quando surge alguma referência à excelência musical de Wynton Marsalis, dando-se relevância ao facto de o trompetista ter sido a primeira pessoa de sempre a conquistar no mesmo ano dois prémios *Grammy*, com uma gravação de música erudita e uma gravação de jazz. Isto aconteceu em 1983 e vem documentado, entre outros, nos livros de David Ake (2002, p. 147) e de Stuart Nicholson (2005, p. 6)<sup>14</sup>.

Os prémios *Grammy* são um marco importante na carreira de um músico de jazz, que podem influenciar positivamente a sua projecção e sucesso internacional. O seu nível de mediatismo é incomparável no universo do jazz. Por essa razão, aparecem mencionados logo no topo da lista nas notas biográficas da maioria dos músicos premiados. A sua influência pode até contribuir para mudanças no rumo da história desta música, no sentido em que diversos músicos de jazz, um pouco por todo o mundo e por razões comerciais, se sentem tentados a seguir as pegadas estilísticas dos artistas mais premiados e mediatizados. No final da década de 2000, o enorme sucesso comercial de nomes como Diana Krall ou Michael Bubl  , ambos vencedores de prémios *Grammy*, veio trazer à indústria musical uma nova aprecia  o por um tipo de jazz de raízes mais tradicionais e fez renascer todo um repertório clássico de can  es standards do jazz junto do grande público, muito para   m das típicas audiências de jazz. O ressurgimento destes standards no topo das vendas em todo o mundo abriu caminho a outros artistas de jazz que seguiram com sucesso esta linha, como Jamie Cullum ou Jane Monheit, e chegou até a atrair estrelas do pop-rock, como Rod Stewart ou Robbie Williams, para gravarem álbuns inteiramente preenchidos com standards de jazz (Harris, 2008).

O jazz nasceu na América, mas hoje não é apenas americano, assim como os prémios *Grammy* – que privilegiam obviamente a produ  o americana – também não são os únicos prémios de jazz que existem. Muitas carreiras de músicos de jazz, americanos ou não, prosseguem por caminhos alternativos sem se importarem minimamente com a influência destes prémios. Mas uma fatia importante do jazz mundial na actualidade em termos comerciais é influenciada pela presença de nomes cujas carreiras se destacaram através de uma grande mediatiza  o, associada em parte aos prémios *Grammy* e aos sucessos de vendas, inclusivamente junto do público em geral que não compra habitualmente álbuns de jazz. Assim se pode compreender que Miles Davis, enquanto procurava também ele chegar a outras audiências no seu período mais eléctrico, rejeitasse a palavra *jazz* para conseguir escapar    sombras de um passado mais tradicional. Contudo, reclamava o seu direito a pertencer à

---

<sup>14</sup> Stuart Nicholson refere erradamente este acontecimento no ano de 1981.

categoria dos músicos de jazz, quando estava em jogo a atribuição de um prémio que poderia catapultar a sua carreira novamente para um outro nível de popularidade.

O exemplo dos prémios *Grammy* e da necessidade que a Recording Academy tem de categorizar e catalogar os géneros musicais é também um sintoma da globalização. Na era da internet, com a astronómica quantidade de informação disponível ao consumidor, com as novas e diferentes possibilidades e meios de divulgação por parte dos promotores, a organização desta informação torna-se necessária e inevitável. Se o objectivo for promover a venda de uma compilação de gravações de John Coltrane, a catalogação como álbum de jazz não coloca dúvidas a ninguém. Porém, quando se trata de um álbum com duetos de Tony Bennett e Lady Gaga a interpretarem standards de jazz, a catalogação já pode divergir e gerar confusão junto da distribuição e do comprador final.

A artista Norah Jones teve o seu primeiro álbum *Come Away With Me* editado pela Blue Note, editora com um nome de peso na história do jazz. Com este álbum a cantora e pianista conquistou em 2003, cinco prémios *Grammy*, incluindo o de álbum do ano. Nenhum destes cinco prémios pertencia à categoria de jazz. Eram categorias generalistas, como álbum do ano ou *best new artist*, ou da categoria pop, como *best pop vocal album* (Dangelo, 2003). Retirada deste álbum, a canção “Don’t Know Why” conquistou nesse ano o prémio *Grammy* na categoria *record of the year*. De acordo com a página oficial *grammy.com*, esta canção é hoje considerada uma “exquisitely memorable jazz ballad that peaked at No. 30 on the Billboard Hot 100 and went on to become her signature song.” («Grammy rewind: 45th annual Grammy awards», 2014). Do outro lado do globo, este mesmo álbum conquistou também em 2003 o *Japan Gold Disc Award*, atribuído pela *Recording Industry Association of Japan*, na categoria de *jazz album of the year* (Japan, 2003). O caso deste álbum de Norah Jones, que conquista prémios tanto nas áreas do pop-rock como do jazz, é um exemplo de música que é por vezes apelidada de *crossover*, ou seja, música que pode ser considerada dentro das duas categorias. A página de web *biography.com* apresenta a artista como uma “Jazz singer, songwriter and musician” (Biography.com Editors, 2016); a página de web *allmusic.com* descreve a música neste álbum como “mellow, acoustic pop affair with soul and country overtones” (Adler, sem data) e afirma que Norah Jones “is not quite a jazz singer, but she is joined by some highly regarded jazz talent” (Adler, sem data), classificando assim este álbum em ambas as categorias, jazz e pop-rock. Entre os músicos que tocaram neste álbum estão Bill Frisell e Brian Blade, reconhecidos nomes do jazz. Já a própria editora Blue Note não considera este um álbum de jazz, caracterizando *Come Away With Me* simplesmente como um álbum “jazz-informed” (Johnson,



sem data), um manifesto da vontade da editora em prosseguir numa nova orientação que combinem a estética e os talentos do jazz com uma sensibilidade mais pop (idem).

Apesar do sucesso explosivo do seu álbum de estreia na cena pop internacional, Norah Jones revelou-se ao público de jazz como uma pianista que estava mais por dentro do repertório tradicional e da linguagem do que seria de esperar. A revista *Down Beat*, no âmbito dos seus prémios para jovens estudantes de jazz, havia já distinguido a cantora-pianista com os prémios *Best Jazz Vocalist* e *Best Original Composition* em 1996, era ainda Jones uma estudante de liceu numa escola de artes performativas. O seu interesse por jazz levou-a inclusive a estudar piano-jazz na University of North Texas.

Em 2003, o ano seguinte ao lançamento de *Come Away With Me*, a sua actuação no Tanglewood Jazz Festival, numa gravação ao vivo do famoso programa de rádio de Marian McPartland, *Piano Jazz*, mereceu de um jornalista do *The Boston Globe* as seguintes palavras:

Norah Jones's quick ascension to music royalty has brought with it a lot of ridiculous debate over whether she is a jazz vocalist or a pop singer. None of these jaws would be flapping had Jones been signed to Warner Bros. or Arista, but her debut album, "Come Away With Me," was issued on the venerable jazz label Blue Note. The disc itself is a pop record that employs jazz musicians and styles, but, really, who cares. It's good, and that's all that matters.

But here's the twist: Jones actually turns out to be a heck of a jazz singer after all.

On Saturday afternoon at the Tanglewood Jazz Festival, Jones dazzled a record crowd of 5,001 at Ozawa Hall with a breathtaking, intimate set of standards accompanied by two pianists -- herself and Marian McPartland. (Greenlee, 2003, par. 1)

O sítio de web *allaboutjazz.com*, que como o próprio nome deixa adivinhar, é um ponto de paragem obrigatório para quem gosta de ler sobre o jazz que se faz na actualidade, tem nada mais nada menos que quatro artigos de crítica sobre o álbum de estreia de Norah Jones, todos de autores diferentes. Para um álbum que levanta dúvidas sobre a sua inclusão na categoria *jazz*, não deixa de ser um número de artigos relevante. Os seus autores são Jim Santella, que viu o seu artigo publicado em Março de 2002 e novamente em Abril do mesmo ano; Bobby Dodd em Maio; Roger Crane em Junho; C. Michael Bailey em Janeiro de 2003. Jim Santella considera Jones uma contadora de histórias em baladas country e folk com uma aproximação aos blues, elogia a música e os músicos deste álbum, faz referência ao facto de o álbum encerrar com um standard de jazz apenas com voz e piano – “The Nearness of You” – e termina com os adjektivos “effective, intimate, and persuasive” (Santella, 2002a, 2002b). Bobby Dodd aponta quatro

influências na voz de Jones: Billie Holiday e Ella Fitzgerald – duas vozes bem centrais no cânone do jazz – e Joni Mitchell e Sarah McLachlan – duas vozes de uma área da pop em que os artistas são frequentemente apelidados de *singer-songwriters*<sup>15</sup>. Dodd, logo no início do seu texto, preocupa-se em apontar que Norah Jones não é uma cantora de jazz, embora haja standards de jazz no álbum. Fá-lo num tom que deixa antever a pouca importância desse facto e prossegue, defendendo Jones:

Hardcore jazz traditionalists, snobs, and academics may deny her jazz credibility for her folk infusion, however, her rendition of *The Nearness of You* would have made any of the songs predecessors proud. Regardless of how listeners may argue and classify the roots of her musical stylings, the consistent adjective in all of these debates should be “spectacular”. (Dodd, 2002, par. 2)

Para este autor o género pouco importa; o talento de Norah Jones está acima de qualquer crítica negativa e a discussão em torno da catalogação apenas serve para desviar a atenção do que realmente interessa no caso desta cantora; críticas negativas devem ser guardadas para talentos menores: “We should reserve being more critical of lesser talents.” (Dodd, 2002, par. 4). O crítico não refere nada acerca de Jones enquanto pianista, nem acerca da instrumentação do álbum neste seu curto texto, ficando os seus comentários apenas em torno da voz e das suas influências estilísticas. Roger Crane, em concordância com Dodd, é também da opinião que Norah Jones tem um enorme talento, não a considera uma cantora de jazz, e também acha que isso pouco importa. “Her singing is certainly jazz influenced.”, diz Crane (2002, par. 1). Refere-se também à contadora de histórias com influências country, comenta a qualidade dos músicos intervenientes e das composições originais, sublinhando igualmente a presença do standard “The Nearness of You” no final do álbum, quase que como para justificar a sua presença numa publicação sobre jazz. Aqui o autor faz uma reverência ao acompanhamento de piano que Jones cria para si própria, comentando o seu passado enquanto estudante de piano-jazz. Salienta as influências de Billie Holiday e também de Rickie Lee Jones e Eva Cassidy, dois nomes que estão habitualmente longe da lupa dos críticos de jazz. “Jones' voice is captivating and is the most distinctive attribute of her singing. Another notable attribute is her natural, relaxed

---

<sup>15</sup> Expressão que em português se poderá traduzir pelo termo *cantautores*. A cultura americana faz a distinção entre *songwriter* e *composer*. Em Portugal existe a tendência para se considerar a palavra *compositor* para as duas categorias, embora a expressão *cantautor* comece a ter uma crescente utilização, encontrando-se inclusive já referenciada no dicionário de português online Priberam (<http://www.priberam.pt/dlpo/cantautor>).



phrasing which represents an assuredness and maturity not often found in 23-year old singers.” (Crane, 2002, par. 2). Mas o trecho mais interessante deste texto é o que se segue:

Duke Ellington, who reveled in diversity, often employed the phrase "beyond category" when referring to individuals that rose above the labels that we so often place on our artists. Norah Jones is truly beyond category and she is without genre. She resides where the lines between country, folk, pop, rock and jazz are blurred to the point of erasure. I get the distinct impression that she can sing anything'folk, blues, pop, jazz, R&B, gospel'and make it sound like it was the only music that mattered.

In a recent interview, Norah Jones stated, "I don't know if the music in my CD can be classified as jazz or even pop. Hopefully fans of both can appreciate it. In the end, it's all about the songs. I think they're all very strong songs." (Crane, 2002, par. 3)

Crane usa o nome de Duke Ellington, como se de um ás de trunfo se tratasse, para derrotar qualquer crítica negativa a Norah Jones, procurando protegê-la na sombra de um gigante da história do jazz e colocando-a acima de qualquer categoria. Tal como Miles Davis, Ellington também rejeitava o termo *jazz*, preferindo que chamassem à sua música “‘Ellington’ music” (Collier, 1993, p. 111). O facto é que ambos os músicos nasceram dentro da *caixa* do jazz e mais tarde quiseram sair dela. No caso de Norah Jones, o seu álbum de estreia não nasceu nessa caixa e nem pretende lá entrar. Roger Crane, um apreciador inequívoco de Norah Jones, quer deixar a caixa aberta para que ela possa entrar e sair sempre que quiser.

C. Michael Bailey, o quarto crítico do *allaboutjazz.com* a escrever sobre *Come Away With Me*, inaugura o seu artigo comentando a grande quantidade de textos de imprensa sobre este álbum e sobre Norah Jones. De notar que este artigo de Bailey já data de 2003 – um ano depois do lançamento – e que muita coisa já teria sido escrita nessa altura sobre o álbum.<sup>16</sup> O que vem então Bailey acrescentar? O autor refere precisamente a nota comum a todos os textos, uma certa polémica levantada pela crítica da época, se de facto aquilo que Norah Jones toca é jazz. E acrescenta:

This might be similar to the question of whether the music Josh Groban [sic] or Andrea Bocchelli is *classical*. In keeping with the ecumenical spirit of this magazine, I submit

---

<sup>16</sup> Bailey refere cinco artigos publicados, só no *allaboutjazz.com*. Só foi possível localizar quatro, contando com o dele, embora o artigo de Jim Santella tenha sido publicado duas vezes, o que dá um total de cinco publicações.

that it makes little, or better yet, *no* difference what music of this high quality is called, as long it can be heard. (Bailey, 2003, par. 1)

Mais uma vez, alguém que demonstra ter um espírito inclusivo, a desvalorizar a categorização de género e a destacar o talento e a qualidade. A diferença em relação aos restantes colegas da publicação, é que Bailey procura encontrar ou construir aqui uma linhagem, uma ramificação do jazz, referindo-se a um grupo de artistas, todas cantoras e duas delas também pianistas: Holly Cole, Diana Krall, Patricia Barber, e Cassandra Wilson. Bailey considera que todas estas vozes escolhem e abordam o seu repertório de forma semelhante: “All of these artists maintain a large pop component in their art. Ms. Jones uses an instrumental combination most similar to Cassandra Wilson.” (Bailey, 2003, par. 3). O autor, ao invés de tentar encaixar aqui uma etiqueta de um género pré-existente, procura criar um novo. E prossegue com exemplos para justificar o seu pensamento, destacando o uso da *National Steel*<sup>17</sup> e da *slide guitar*, sonoridades muito usadas também por Cassandra Wilson. Termina, tal como os seus colegas, a elogiar a voz de Jones e também o seu estilo pianístico, comparando-o a uma algo inexperiente Diana Krall, fechando depois o seu artigo com uma nota positiva acerca da acessibilidade e frescura na música de Norah Jones.

O caso de sucesso do álbum *Come Away With Me*, com cerca de 17 milhões de CDs vendidos em todo o mundo, foi a aposta ganha da editora Blue Note como resposta ao também bem-sucedido investimento comercial da editora Universal/Verve na cantora-pianista Diana Krall. A propósito deste fenómeno, Nathan Grave, antigo cabecilha do departamento de jazz na Universal UK, comentou:

Companies see something working and say “Let’s take this direction.” A turning point in the popularity of the “jazzy” singers was the crossover success of Diana Krall. Usually no-one in the media particularly likes jazz. But she had media exposure, people read about her in the press, heard the album on the radio, saw it advertised on TV and bought into her style. (como citado em Nicholson, 2005, p. 78)

Os casos de Krall e Jones são talvez os mais relevantes na década de 2000, de uma nova abertura do mercado discográfico para uma música com mais elementos de jazz e pop

---

<sup>17</sup> Guitarra típica americana, muito usada nos blues e no country, com partes do seu corpo em aço, também conhecida por *Dobro* ou *Resonator*. É frequentemente tocada com uma técnica chamada *slide*, que se caracteriza pela utilização de um objecto cilíndrico sobre a escala, substituindo os dedos na escolha das notas, criando um som bastante metálico e com efeitos de portamento.

misturados, e que permitiram algumas novas apostas comerciais noutros artistas, tais como Jamie Cullum ou Michael Bublé. A indústria musical, que estava nesta altura em grande crise devido às novas tecnologias e à pirataria na internet, deixava assim de contar com as vendas dos êxitos de pop adolescente e da música electrónica e de dança, para fazer uma aproximação ao jazz e a um público mais maduro e com maior poder de compra. Como disse atrás Nathan Grave, a palavra *jazz* não costumava ser muito bem acolhida no seio da indústria – e talvez venha daí a aversão de Miles Davis nos anos 80 – mas de repente era moda gostar de jazz, era sinónimo de um gosto musical sofisticado. O ressurgimento dos velhos standards de jazz nas vozes de novos artistas emergentes e os surpreendentes resultados nas vendas de CDs, foram inicialmente uma surpresa para as editoras, mas posteriormente um caminho a perseguir. A demografia do mercado havia mudado: o público-alvo era agora a classe etária entre os trinta e os sessenta anos. O produtor discográfico David Foster, que trabalhou com o cantor Michael Bublé, disse ao *New York Daily News*: “This is the last vestige of the music buying public. If the [record companies] don’t go after them, they’ll have no business at all” (como citado em Nicholson, 2005, p. 82). A confusão actual em torno da palavra *jazz* e dos mais variados significados que ela possa assumir, quer entre os diferentes agentes da indústria musical, quer entre os diferentes públicos, poderá ter sido acentuada pelo sucesso comercial desta geração de cantores *jazzy*. Uma noção de jazz assim transmitida ao público mais generalista pode divergir largamente daquele que é o jazz contemporâneo consumido pelos fãs, aquele que constitui uma minoria mais fiel e especializada.

Esta divergência lembra as primeiras *jazz wars* dos anos 30 do século XX, descritas por Bernard Gendron<sup>18</sup> (1993). A ideia de categorização e definição dos géneros musicais é uma necessidade actual da indústria musical, tal como o foi naquelas primeiras *jazz wars*, igualmente por razões comerciais. Em vez de swing, como era nos anos 30, actualmente a música mais comercial e popular, aquela que é promovida e massificada pela indústria musical, é normalmente apelidada de pop ou pop-rock, mas a definição em si é pouco clara. Pode abranger desde um artista de rap, com seu texto ritmicamente declamado e rodeado de sons electrónicos, a um cantautor, que canta suaves baladas apenas acompanhado pela sua guitarra, ou uma banda de rock pesado, com as suas guitarras com distorção e as suas vozes mais rasgadas. Qualquer um destes casos pode ganhar um importante prémio de artista do ano ou álbum do ano. As subcategorias existem, claro, mas tudo isto é frequentemente tratado como sendo música popular, ou seja, música pop, ou pop-rock. O fenómeno do sucesso de Norah Jones foi aqui observado porque, independentemente de a sua música ser ou não considerada jazz, a *palavra*

---

<sup>18</sup> Ver página 18.

em si terá sido usada pela indústria musical como um *brand name*, uma imagem de marca para ajudar a promover as vendas da artista. Associado ao facto de a música de Jones soar a jazz aos ouvidos dos promotores das editoras e das rádios, a palavra tem um carácter sofisticado do ponto de vista comercial. Ao usar a classificação *jazz* desta maneira, a indústria musical – um dos grandes interessados na catalogação e compartimentação dos géneros musicais – aumenta o já de si delicado problema da definição de jazz junto dos órgãos de comunicação e promoção.

## **Jazz Wars, parte 2: os neo-clássicos**

Actualmente o bebop é considerado o tronco central de onde se ramificou todo o jazz moderno. O seu impacto no rumo da história do jazz é enorme e torna-se incontornável a sua referência em qualquer esforço feito no sentido de definir o que é hoje o jazz. De acordo com DeVeaux e Giddins (2009), a partir de finais dos anos 40 até aos dias de hoje:

Indeed, to become a jazz musician meant learning to play like Charlie Parker and Dizzy Gillespie. Nor has much changed today. More than sixty years later, young jazz novices still learn to improvise by studiously practicing transcriptions of Parker solos. Bebop has become the foundation for modern jazz and a symbol of professional identity for its musicians. (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 305)

Segundo estes autores, a formação actual de um músico de jazz passa obrigatoriamente pelo estudo profundo das práticas do bebop, que tiveram lugar há mais de 60 anos. Mas a história do jazz não termina no bebop, muito pelo contrário. Ao criarmos uma definição de jazz baseada apenas nas características musicais do bebop, incorreremos no risco de ignorar toda a música que foi criada posteriormente, bem como dos estilos que precederam o seu aparecimento. São a riqueza e a multiplicidade de estilos e derivações que compõem esta história, que tornam também difícil uma definição que não seja demasiado exclusivista. As divergências de opinião que tiveram início nas primeiras *jazz wars*, embora com diferentes nuances, persistem actualmente e a colocação de fronteiras no jazz continua a ser uma tarefa complexa. Charles Hersch (2008) estudou esta questão do debate mais contemporâneo em torno da existência de uma tradição do jazz e da colocação de fronteiras. Dentro da comunidade do jazz, o autor coloca de um lado, os defensores de uma tradição que identifique um grupo central de músicos, composições, gravações, práticas e características estilísticas que tenha uma ligação de linhagem directa com os primórdios do jazz, com as suas raízes no blues e no swing, com as suas origens afro-americanas. A estes defensores de uma tradição do jazz, Hersch

apelida de “neotrats” (2008, p. 7). Do outro lado, o autor coloca os “antitrads” (idem), que se opõem ao conceito de uma tradição do jazz, considerando-a hegemónica, exclusivista e restritiva, preferindo em vez disso uma abertura à diversidade e à aceitação das diferenças. Para estes, a existência de uma tradição do jazz com estes contornos representa uma ideia de continuidade que na verdade não existe. “To maintain the illusion of continuity, the jazz tradition excludes worthy musicians, creating a ‘stifling’ taxonomy ‘in which musicians are ostracized for not following limited and preestablished protocols of both musical and nonmusical styles’ (Elworth 1995: 58–9).” (Hersch, 2008, p. 17). Charles Hersch afirma que a ideia de uma tradição evolutiva do jazz é relativamente recente (2008, p. 9) e refere os debates<sup>19</sup> dos anos 40 do século XX em torno da definição do *verdadeiro* jazz. Nesta altura o pressuposto era que só poderia haver um único estilo autêntico – New Orleans, swing ou bebop – enquanto os restantes seriam meros pretendentes a essa categoria. Menciona o trabalho de Bernard Gendron (1993) e as críticas ao modernismo do bebop como uma rejeição do “‘real’ jazz” (Hersch, 2008, p. 9, aspas no original). A ideia de uma tradição do jazz linear e progressiva começa a formar-se em finais dos anos 60, associada a nomes como Martin Williams e Gunther Schuller. Ainda segundo Hersch, “by the 1980s Wynton Marsalis, drawing on the ideas of Albert Murray and Stanley Crouch, became the public face of a ‘new traditionalism’ championing the work of Armstrong, Ellington, and others as part of a well defined tradition” (2008, p. 9). Esta citação contém os nomes das individualidades que Hersch considera representativas da linha de pensamento neo-tradicionalista, juntando-lhes também o nome de Martin Williams. Do lado do anti-tradicionalismo, Hersch refere os textos de Scott DeVeaux, Krin Gabbard, David Ake e Sherrie Tucker, que propõem uma maior abertura da tradição ou, em casos mais extremos, a sua completa negação. O conceito de abertura e multiplicidade dos anti-tradicionalistas chega a ser associado pelo autor aos valores democráticos e multiculturais da sociedade americana, sendo esta uma evidência da existência de muitos mais factores em jogo do que apenas a simples definição de aspectos musicais. Por detrás destas posições há também motivos políticos, culturais e mesmo raciais. O trompetista americano Wynton Marsalis, enquanto director artístico do programa *Jazz at Lincoln Center* em Nova Iorque, tornou-se o centro das atenções ao escolher continuamente uma programação de concertos que privilegiava a defesa de um cânone mais tradicional, e por defender publicamente que pretendia resgatar uma tradição musical complexa “from dumbing-down and pop opportunism” (Nicholson, 2005, p. 24). Com uma reconhecida carreira como músico notável e aclamado pela crítica, Marsalis ficou conhecido como o porta-estandarte de uma visão proteccionista do jazz

---

<sup>19</sup> As primeiras *jazz wars* são abordadas na secção que começa na página 16.

como um tesouro cultural a ser preservado e mantido intacto. Relacionando este debate com as primeiras *jazz wars* dos anos 30 e 40, Scott DeVeaux cita Gene Santoro quando este, em 1988, apelidou os neo-tradicionistas de “latter-day moldy figs” (Como citado em DeVeaux, 1998, p. 527). A diferença é que os *moldy figs* originais se opunham ao modernismo e à classificação do bebop como jazz, ao passo que os actuais o defendem como central à tradição. Charles Hersch (2008) lança críticas a ambas as facções. Aos neo-tradicionistas, o autor acusa de desvalorizarem a inovação (p. 10), de serem antidemocráticos (p. 13) e elitistas (p. 14). Por seu lado os anti-tradicionistas são acusados por Hersch de se contradizerem – “the idea of an open tradition is an oxymoron” (p. 19) – de ignorarem os perigos de uma expansão excessiva da categoria *jazz* (p. 20), e de serem evasivos na colocação de fronteiras mesmo quando reconhecem que elas devem existir:

Ake himself in *Jazz Cultures* includes discussions of Louis Jordan and Ray Charles but not Maria Callas or the Rolling Stones, and in doing so he sets out implicit parameters for jazz. . . . However, for the sake of openness, he neither delineates nor justifies those boundaries. (Hersch, 2008, p. 19)

Esta citação de Hersch refere-se a um capítulo do livro *Jazz Cultures* de David Ake (2002) que faz uma comparação entre dois álbuns, um de Wynton Marsalis – *Standard Time Vol. 2* – que reflecte claramente a visão dos neo-tradicionistas, e um do guitarrista Bill Frisell – *Have a Little Faith* – que rompe com alguns ideais da tradição em elementos como a instrumentação usada ou a escolha de repertório adaptado. Embora reconhecendo que a adaptação de repertório contemporâneo não-jazz é algo perfeitamente compatível com a tradição defendida pelos seguidores de Marsalis, Hersch mostra-se reservado quanto à maneira como David Ake admite que isso possa ser feito: “Ake simply applies Jelly Roll Morton’s dictum that any tune can be approached with a jazz conception to contemporary rock musicians: even a Madonna song can be ‘jazzed’!” (2008, p. 19). Ao colocar um ponto de exclamação no final da frase, Hersch deixa transparecer a sua opinião de que Ake está a ir longe demais. Hersch prossegue:

However, this does not open up the tradition as much as Ake would have us believe, because one still has to determine if a particular rendition of a Madonna song is jazz or not. To discern whether a song has been ‘jazzed’, ‘funked’, or ‘rocked’, one has to identify musical devices central to jazz that differentiate it from other kinds of music, which is

exactly what the neotrats propose. But defining a list of core jazz musical devices is a large step in defining a discrete tradition, which means closing off certain sounds and devices as ‘not jazz’, presumably something the antitrats wish to avoid. (Hersch, 2008, p. 19)

Embora Charles Hersch acuse David Ake de não mostrar preocupação com a colocação de fronteiras, esta acusação será, no entanto, um pouco exagerada. Com efeito Ake et al. (2012) apresentam uma visão de maior abertura e aceitação dos diferentes estilos e práticas musicais que possam ser enquadrados na categoria jazz, mas também reconhecem que há limites e que seria absurdo que não os houvesse, sob pena desta discussão não fazer sentido existir:

We accept that viewing jazz as an open-ended, multifaceted, ever-changing idea or set of discourses, rather than a prescribed and proscribed set of musical devices, names, places, or styles opens the door for charges of radical relativism: if anything and anyone can be seen, heard, or described as jazz, then the category becomes meaningless. Theoretically this is a possibility. On the practical level, though, that has not happened, nor is it ever likely to happen. As far as we can tell, the Sex Pistols has never been seen or heard as jazz – neither has Lady Gaga, Snoop Dogg, Bob Marley, Weird Al Yankovic, the Bulgarian Women’s Choir, or Gustav Mahler. . . . And the inverse is true: John Coltrane will never be heard as a polka musician; Sarah Vaughan will never be heard as a punk rock singer; Steve Coleman will never be heard as a country stylist. Jazz covers immense terrain, sonic and otherwise, but it does not extend everywhere. (Ake et al., 2012, p. 6)

Este parágrafo resume em si a noção que os anti-tradicionalistas têm de jazz. No entanto estes autores levam em conta que existem muitos preconceitos estabelecidos que deverão ser revistos e, embora concordem com a existência de um tronco comum – que observamos pelos seus comentários sobre John Coltrane e Sarah Vaughan, por exemplo – consideram que diversos factores, não apenas musicais, mas também sociais, históricos, étnicos ou geográficos, podem gerar influência nas colocações de barreiras do género. A propósito da sua edição de 2012, *Jazz/Not Jazz: The Music And Its Boundaries*, os autores escrevem:

No doubt, these positions potentially throw into question many of the most deeply held tenets about jazz and the individuals who make and support it. But this book would not exist – would not need to exist – if we felt that jazz (or any other music) was somehow “pure” in anyway. (Ake et al., 2012, p. 6)



Não se colocando em nenhum dos lados da barricada, mas antes tentando encontrar um compromisso intermédio, Charles Hersch acaba por concordar que as barreiras devem existir, mas que deverão ser móveis, tolerantes e obedecer a factores extra-musicais:

I would argue that while there are boundaries around the jazz tradition, those boundaries are moveable, depending on one's purpose. Certain key figures cannot be reasonably omitted, so extramusical factors operate more fully in constructing the second tier of the canon, where there is more to dispute. (Hersch, 2008, p. 25)

Hersch, na sua crítica aos anti-tradicionalistas, refere no entanto que a identificação de aspectos musicais associados ao jazz pode contribuir para um “large step in defining a discrete tradition” (2008, p. 19). É isso que se consegue observar, por exemplo, nos diversos programas de jazz existentes em escolas de música por todo o mundo. Nestas escolas estuda-se normalmente a música jazz através das suas figuras centrais, dos nomes e gravações que fizeram a história, delineando assim um conjunto de elementos musicais-chave que não comprometem a colocação de fronteiras deste *second tier* do cânone, mas que vão solidificando a existência de um *first tier*, ou seja, de um tronco central na tradição que se vai tornando cada vez mais consensual. Eventualmente e pelo menos neste aspecto, neo-tradicionalistas e anti-tradicionalistas acabarão por encontrar alguma concórdia.

### **O jazz social: a comunidade e a aceitação das adaptações**

O objectivo deste estudo é analisar a maneira como alguns pianistas de jazz da actualidade, seguindo o velho costume no jazz da adaptação de standards, se apropriam de algum repertório da música pop e o transformam em material considerado como dentro da prática do jazz. No sentido de uma melhor compreensão destas adaptações e da sua inclusão dentro das fronteiras do jazz, a pergunta que se colocou inicialmente aqui foi: *o que é o jazz?* As páginas anteriores demonstram que a resposta para esta pergunta é de uma enorme complexidade, que se tem confrontado com uma série de contradições e mudanças ao longo dos tempos. Uma abordagem alternativa para este problema seria a da mudança da pergunta. Como sugere Scott DeVeaux: “The time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity.” (1998, p. 507). Estas questões de particularidade histórica a que se refere DeVeaux, são os acontecimentos e condicionantes sociais que ao longo da história do jazz têm tido uma



interferência bilateral na actividade dos músicos e nos diferentes rumos que o jazz foi seguindo, por vezes influenciando outras músicas, outras recebendo influências externas. A História é também feita pelas pessoas. Se deixarmos um pouco de parte o objecto estético e olharmos mais para estes acontecimentos e condicionantes sociais, estaremos também a olhar menos para a música isoladamente e mais para as pessoas: as que criam a música jazz, mas também as que a divulgam e consomem. Em vez de perguntarmos *o que é o jazz?*, enquanto conceito abstracto como o pode ser a definição de um género musical, orientemos a pergunta para as pessoas. Perguntemos antes: quem são as pessoas que constituem o grupo social que cria, consome e mantém viva esta música, aquele que é normalmente apelidado por muitos autores de *comunidade do jazz*? O jazz em si tem já uma história com mais de cem anos, mas as pessoas raramente vivem mais do que isso. As preferências estéticas estão em constante evolução e certamente que iremos ter cada vez menos jovens fãs de jazz a preferirem o velho estilo de New Orleans, esse sim, cada vez mais considerado um subestilo de museu, embora ainda tocado por muitos músicos. Foi referido anteriormente que as escolas de jazz transmitem às novas gerações o legado das gravações e das figuras centrais da história do jazz. Quase invariavelmente se irá referir sempre o nome de Louis Armstrong numa disciplina de história do jazz, e isto é um ponto assente. Porém, quando se fala de programas de improvisação ou de instrumento-jazz, é comum observar que os estudantes principiantes começam logo por ser introduzidos aos álbuns do primeiro quinteto de Miles Davis dos anos 50, ou às clássicas gravações do bebop de Charlie Parker e Dizzie Gillespie. Toda uma fatia histórica do jazz anterior a estas gravações é frequentemente ignorada nas aulas de improvisação em jazz. Por outro lado, actualmente é também bastante comum encontrar jovens alunos de jazz interessados em estudar esta música, mas já com pouco interesse por gravações clássicas como estas aqui referidas, preferindo pegar no estudo da prática da improvisação um pouco mais à frente em termos cronológicos. Estes alunos sentiram-se certamente atraídos pelo estudo do jazz através do contacto com músicos e gravações mais recentes e preferem normalmente ouvir música do seu tempo, criada por músicos da sua geração ou das gerações imediatamente anteriores. Da mesma forma, quando alguns destes estudantes se tornarem músicos profissionais, irão querer criar música nova; quando surgir a ideia de adaptar repertório popular, os velhos standards serão sempre uma opção, mas não serão a *única* opção, muito pelo contrário. Quando os músicos de jazz dos anos 40 adaptavam canções populares, eles estavam a lidar com a matéria-prima do *seu* tempo. Aquela era a música actual da época, a que se podia escutar no cinema ou na rádio, *naquele* tempo. Se para nós do século XXI, os standards são antigos, para eles eram a música *actual*. É

por isso natural que os jovens improvisadores de jazz do século XXI, estando expostos a novos géneros de música, queiram introduzir esses sons naquele que é para eles o *seu jazz*.

O exemplo aqui é o dos estudantes das escolas de jazz, mas como é óbvio, uma comunidade viva de ouvintes e agentes do jazz é muito mais do que isso. No entanto, a ideia de que o actual público de jazz pode também ser mais eclético na sua apreciação por outros géneros de música deixa antever uma melhor *aceitação* de alguns músicos contemporâneos cujo trabalho se encontre numa zona cinzenta, como bem-vindo no seio da *comunidade do jazz*. É importante destacar aqui os dois termos-chave: *aceitação* e *comunidade do jazz*. Debrucemo-nos em primeiro lugar sobre o segundo termo – comunidade do jazz – para melhor compreendermos depois o primeiro.

*Knowing jazz* é um livro de Ken Prouty (2012) que trata no seu primeiro capítulo com alguma profundidade esta questão da comunidade do jazz. Um olhar exaustivo sobre a ou as comunidades do jazz está para lá do âmbito do presente estudo. No entanto, as ideias interessantes de Prouty são um contributo muito útil para uma melhor compreensão do jazz actual e merecem ser aqui referidas. Prouty verifica que a expressão *comunidade do jazz* aparece frequentemente em textos sobre jazz sem uma definição precisa sobre quem são as pessoas que a constituem, como se de uma consciência singular se tratasse. Apresenta alguns exemplos para reforçar a sua ideia, como este: “As usual, many in the *jazz community* simply could not accept change – to them it was deterioration.” (Nisenson, como citado em Prouty, 2012, p. 17). O autor mostra também exemplos em que a expressão é utilizada em narrativas de jazz como uma identidade associada a outras, tais como raça, género, ou ainda a determinados comportamentos desviantes. É muitas vezes representada como um exemplo de cooperação e harmonia racial, simbolizando a união das múltiplas raças e credos em torno de um ideal de progresso social, “particularly for those which seek to situate jazz as an expression of a particularly American, democratic ideal, a metaphor for what America could and should be.” (Prouty, 2012, p. 17). Outras vezes é tida como o oposto desta ideia, ou seja, uma comunidade com raízes na herança africana, onde os músicos brancos, ou pelo menos os não-negros, terão de conquistar o respeito e o estatuto necessários para poderem pertencer a uma comunidade predominantemente negra no seu carácter e costumes. Outras vezes ainda, a comunidade do jazz revela-se machista e homofóbica ao tornar mais difícil a existência de mulheres ou homossexuais como membros válidos, de acordo com os exemplos apresentados por este autor. Este assunto foi já tocado aqui anteriormente quando foi abordada a questão da imagem de marca de Diana Krall, que a coloca numa posição de difícil aceitação pelos seus pares<sup>20</sup>. Ken

---

<sup>20</sup> Ver página 22.

Prouty cita também aqui o trabalho da musicóloga Sherrie Tucker: “For many jazzwomen, ‘jazz community’ has meant jamming in the margins of the margins (to elaborate on Krin Gabbard’s expression), sometimes in women-in-jazz communities (ranging from “all-girl” bands to women’s jazz festivals) with varying degrees of reluctance and enthusiasm.” (Como citada em Prouty, 2012, p. 17). Para Prouty, estes são alguns dos exemplos em que se fala de comunidade do jazz nos mais diversos textos, sem no entanto se apresentar uma definição precisa do seu significado e, com um maior grau de importância, sem nunca se determinar quem são as pessoas que a constituem e quais as relações e os processos dinâmicos envolvidos na sua formação. Ao mesmo tempo que a presença da expressão *comunidade do jazz* é uma constante quase obrigatória num texto sobre jazz, o grau de imprecisão na sua utilização é, segundo Prouty, proporcionalmente elevado: “jazz community is a concept that is at once fundamentally important to the contemporary discourse of jazz at almost every level, yet simultaneously imprecise in its usage.” (2012, p. 17).

É, no entanto, inquestionável que até certo ponto existe um determinado relacionamento de comunidade em que intervêm músicos de jazz, bem como outros agentes envolvidos na criação, disseminação e recepção desta música. Os grupos de músicos relacionam-se como uma pequena comunidade, no palco, no estúdio ou na sala de ensaios; as universidades e escolas de jazz são pólos geográficos de comunidades, com estudantes, músicos, professores, etc; algumas cidades com uma vida musical mais intensa, com clubes de jazz, salas de concertos e estúdios de gravação – sendo Nova Iorque o exemplo clássico – agregam um grande número de agentes, não falando apenas de músicos, que constituem em si uma comunidade de pessoas que investem num interesse comum. Ken Prouty (2012) coloca então a questão: se a expressão é frequentemente utilizada, apesar das imprecisões; se é possível reconhecer a sua existência; como se define então a comunidade do jazz?

Prouty reconhece que os exemplos aqui apresentados se referem a grupos muito específicos e que uma definição mais vasta e abrangente de comunidade do jazz, da sua identidade e actividade, necessita de se basear noutros modelos que não se cinjam a particularidades como as descritas acima. Começa então por relatar a sua investigação sobre o assunto e realça alguns trabalhos de relevo. Embora o documento mais antigo que foi possível encontrar, tenha data de 1947, Prouty destaca um artigo publicado em 1960 por Alan Merriam e Raymond Mack, reconhecido como uma importante contribuição para este assunto e frequentemente citado em bibliografias sobre estudos de jazz, como o primeiro esforço direccionado no sentido de procurar explicar o que é a comunidade do jazz. Segundo Prouty, estes autores descrevem de uma forma sistemática as características e os comportamentos

específicos dos indivíduos que, na sua visão, pertencem à comunidade do jazz, essencialmente através do seu envolvimento na ideologia e no papel ocupacional do músico de jazz. Neste caso incluem-se obviamente os músicos de jazz, mas também o seu público. O problema deste estudo é a ausência de uma explicação acerca de quem pode ser classificado como músico de jazz nesta perspectiva, assim como que público é este, se são fãs, críticos ou produtores. Um outro problema apontado por Prouty é que este trabalho, tal como alguns outros anteriores a este, observa a comunidade do jazz como uma espécie de subcultura, em que os seus membros adoptam comportamentos específicos, normas sobre o uso de linguagem verbal, vestuário ou comportamento adequado das audiências. Os músicos são geralmente tidos como figuras místicas, socialmente alienadas e com comportamentos desviantes, hostis para com músicos de outras áreas ou para com a sua própria audiência. Segundo Prouty, estes autores sublinham mais estes comportamentos como critérios de inclusão na comunidade do que propriamente uma eventual noção de crença e investimento num interesse comum e partilhado pelos seus membros:

The community's "isolation of the group from society at large" serves an identifying function, of shared rejection by outsiders who view their music and related activities as at best odd, and possibly pathological, a sense of which permeates Merriam and Mack's approach to their study. The community is viewed as a subculture, even a deviant one, which is understood in terms of its behaviors vis-à-vis established cultural norms. (Prouty, 2012, p. 22)

Por mais segregacionista que esta definição de comunidade do jazz possa parecer, Prouty procura proteger os seus autores, relativizando que no início dos anos 60 a maioria dos estudos sociológicos sobre grupos sociais se baseava em ideias de comportamentos desviantes como aspectos marcantes para a definição das características dos diferentes grupos, em que as "subcultures were seen largely as those that exhibited behaviours outside the 'norms' of conduct." (2012, p. 22). Os indivíduos mais visados aqui são os músicos, quer seja pelos comportamentos desviantes, quer pela sua ocupação principal e ideologia predominante, que é tocar jazz. A identidade da comunidade aqui descrita define-se pela criação da música, deixando para segundo plano os restantes agentes que desempenham também um papel muito importante na manutenção de uma comunidade do jazz.

Um outro estudo apontado por Ken Prouty caminha um pouco mais nesta direcção. O sociólogo Robert Stebbins publicou em 1968 um estudo sobre a comunidade do jazz que procura definir os seus membros não apenas através da performance musical, mas também

através da inclusão de diferentes funções ou ocupações relacionadas com o jazz. Stebbins nomeia cinco instituições centrais que se relacionam dentro da comunidade. Por ordem decrescente de importância: “‘jazz jobs,’ ‘jam sessions,’ ‘after-hours social life,’ ‘the musicians’ union,’ and ‘cliques’ (which he refers to as a “secondary” social institution).” (Prouty, 2012, p. 23). Estes são os locais onde a comunidade se mantém, onde os músicos se relacionam profissionalmente, existindo depois algumas instituições periféricas como a vida familiar e outras actividades que podem ter impacto na criação do jazz. Tal como Merriam & Mack, também Stebbins considera patológica a maneira como a comunidade se destaca socialmente, como por exemplo na maneira como se refere à vida conjugal dos músicos: “his decidedly unscientific conclusion that the number of ‘legitimately married’ jazz musicians within the community ‘are probably a minority,’ that marriage for jazz musicians represents a ‘liability,’ and that ‘most families attempt to discourage their offspring from entering it [jazz] as a career’” (Prouty, 2012, p. 23). Segundo Prouty, estes primeiros estudos sobre a comunidade do jazz dizem-nos mais sobre a maneira como o jazz era percepcionado no seio da cultura americana da sua época, do que sobre a comunidade em si mesma:

Merriam and Mack’s study, with its focus on a pathological approach that examines the jazz community in relation to its isolation from mainstream society, presents us with a skewed picture of the community, especially in light of today’s reception of jazz as “America’s classical music.”(Prouty, 2012, p. 23)

Esta imagem distorcida e patológica da comunidade do jazz, tida como anti-social e com comportamentos desviantes, tem contribuído para uma visão por vezes algo negativa e estereotipada do jazz e dos seus músicos. A ideia de que a comunidade do jazz seja observada na literatura como um grupo algo hermético que se auto-exclui socialmente, constituído apenas por músicos profissionais, que são hostis para com os restantes músicos de outras áreas ou até mesmo para com as próprias audiências, que se vestem e falam de uma forma peculiar, que têm comportamentos desviantes, com uma profissão essencialmente nocturna e por isso mais próxima do crime e da delinquência, que abusam das drogas e do álcool, é algo que está muito longe de reflectir a realidade actual do conjunto das diferentes pessoas envolvidas na prática do jazz. A imagem aqui descrita parece-se mais com um estereótipo saído de um filme de Hollywood. É verdade que a história do jazz contém algumas figuras e episódios que se encaixam mais ou menos neste tipo de descrição. A figura central do clássico filme *Round Midnight* (Tavernier, 1986), interpretada pelo saxofonista Dexter Gordon, é uma personagem

fictícia inspirada em factos reais das vidas dos músicos Lester Young e Bud Powell, que manifesta algumas destas patologias. No entanto, quando colocadas no grande ecrã e misturadas com a própria música, estas características ganham até um certo glamour que tem ajudado a reforçar a generalização de uma certa imagem social algo negativa dos músicos de jazz. Pode-se até admitir que uma boa parte dos músicos de jazz num determinado período entre os anos 50 e 70 se esforçasse por transmitir uma imagem mais mística, que se vestisse e falasse de uma certa maneira, que adoptasse determinado tipo de comportamentos. Afinal de contas, as revoluções sociais e culturais que aconteceram em particular nas décadas de 60 e 70 também se caracterizaram por uma certa exuberância ao nível do aspecto físico e dos comportamentos, e os músicos de jazz não serão excepção. Exuberância no vestuário ou comportamentos desviantes e anti-sociais podiam nesta época encontrar-se nalguns músicos de jazz, como também nalguns músicos de rock, como também em pessoas com outra ocupação qualquer. No entanto é importante reforçar a ideia de que a generalização para todo um grupo social destes aspectos encontrados nalguns indivíduos, que por acaso até se encaixam nesse grupo, é bastante redutora e por isso mesmo tem sido fortemente criticada em estudos sociológicos mais recentes. No seu estudo acerca das *jam sessions*<sup>21</sup> em Nova Iorque – uma actividade claramente central à manutenção da prática do jazz em comunidade – Ricardo Futre Pinheiro (2012) coloca logo na introdução este problema da conotação negativa associada à expressão *jazz community*. Através de uma revisão da literatura, que inclui alguns estudos também aqui citados como o de Merriam & Mack, Pinheiro vai mostrando exemplos desta má conotação para justificar a sua rejeição no uso da expressão:

O conceito de “jazz community”, pelo facto de ter sido utilizado na literatura com o intuito de caracterizar os músicos enquanto “delinquentes”, sugerindo a existência de um grupo coeso e circunscrito, no seio do qual interesses individuais e colectivos coincidem . . . não se adequa ao universo em estudo. A meu ver, minimiza o papel do indivíduo, implicando a existência de valores imutáveis no tempo, . . . o que muitas vezes não corresponde à dinâmica que caracteriza o meio. (Pinheiro, 2012, p. 19)

Em detrimento da expressão *jazz community*, ou comunidade do jazz, Ricardo Futre Pinheiro recorre à expressão *jazz scene*, que de acordo com o autor foi introduzida por Travis A. Jackson como uma derivação da expressão *scene*, proposta pelo musicólogo Will Straw nos

---

<sup>21</sup> “JAM SESSION (JAM). A term that describes impromptu performances given by musicians both in public and private formats.” (J. S. Davis, 2012, p. 182)

seus estudos sobre música popular, para “representar universos culturais multi-situados, dinâmicos, com práticas transnacionais e globais. Designa tanto a socialização que resulta do contacto directo, como as comunidades virtuais a nível global” (Pinheiro, 2012, p. 20). Travis A. Jackson refere-se às *jazz scenes* localmente:

Drawing upon popular music writing, as well as those local jazz studies cited earlier, one might begin to glimpse the general contours of *jazz scenes*. Each one consists of groups of participants (musicians, audiences, teachers, venue owners, managers, recording industry personnel, critics, and historians), as well as educational institutions, performance venues, record labels, and publications, which collaborate to present, develop, and comment upon musical events in both recorded and live forms. The specific shape of any local scene is dependent upon the participation of different combinations of these groups of agents and institutions. Their collective work, moreover, is both enabled and constrained by accommodations to and modifications of the built environments in which they are situated. (T. A. Jackson, 2012, p. 57)

Jackson refere-se à *jazz scene* também de uma forma mais universal e descentrada geograficamente:

A socially constructed arena within which mainstream jazz performance occurs and is made possible [...]. It's a fluid network within which a variety of actors and institutions negotiate their relationships with each other and those outside their network. Simultaneously, all involved are negotiating relationships with the history of music. (como citado em Pinheiro, 2012, p. 21)

Na linha destes autores e pelas razões aqui expostas, Ricardo Futre Pinheiro prefere a utilização da expressão não-traduzível<sup>22</sup> *jazz scene* como mais adequada à representação de um universo mais global, com intervenientes e relações que não existem apenas numa dimensão local, mas também a um nível mais vasto, com agentes e instituições que se relacionam à distância, nacional ou internacionalmente.

---

<sup>22</sup> “A tradução do termo ‘scene’ para português reveste-se de alguma ambiguidade, uma vez que acolhe, por um lado, significados que o conceito em inglês não comporta, sobretudo no âmbito da sua utilização no meio do jazz, deixando de fora algumas das acepções acima referidas.” (Pinheiro, 2012, p. 21)



Este universo é constituído por músicos, audiências e críticos que desenvolvem relações complexas nos locais de performance estudados e fora destes. A “*jazz scene*” envolve igualmente instituições de ensino como conservatórios e universidades, outros locais de *performance* como salas de concerto e clubes de jazz, a indústria discográfica e os media. . . . Os vários agentes da “*jazz scene*” encontram-se em permanente contacto, especialmente em torno de actividades de *performance* musical, gravação discográfica, crítica musical [sic] e leccionação formal e informal do jazz. . . . Além disso, “*scene*” é o conceito mais utilizado pelos músicos de jazz para designar o seu universo. (Pinheiro, 2012, p. 21)

Se para estes autores o rompimento com a expressão *comunidade do jazz* é premente, dada a conotação algo negativa e datada que conquistou, para Ken Prouty não se trata tanto da substituição da expressão, mas antes da renovação do conceito. Embora o autor reconheça e alerte igualmente para a utilização errada da expressão, considera-a apropriada e não procura substituí-la:

Though the term jazz community appears in the literature with frequency, its use and application reflect little of the specific perspectives outlined in the studies discussed. Given the problematic nature of many of their conclusions, I would suggest that this is in itself not a bad thing. The term, if not the assumptions it carried, has been appropriated and decontextualized. (Prouty, 2012, p. 27)

Sublinhando a ausência de dúvida quanto à utilização frequente desta expressão, Prouty procura então aprofundar o seu significado, em particular nos contextos em que aquela terá sido utilizada de uma forma apropriada, porém carente de uma explicação adequada. Para esse efeito o autor recorre então a alguns modelos conhecidos que ajudam a compreender as comunidades em geral, para tentar aplicá-los às especificidades das estruturas sociais relacionadas com o jazz.

O primeiro modelo citado por Prouty é o livro *Imagined Communities*, escrito por Benedict Anderson e editado em 1983. Segundo Prouty, este trabalho é frequentemente citado para ajudar a conceber a ideia de comunidades espalhadas por grandes distâncias, cujos membros raramente se conhecem pessoalmente e que, no entanto, partilham o mesmo sentimento comum de pertença e contribuição para algo maior. O apropriado título sugere-nos que o sentimento pessoal de pertença a uma comunidade imaginária será por exemplo a ideia de nacionalidade, de pertencer a um mesmo país, uma ideia que do ponto de vista emocional



ultrapassa bastante apenas o que estará inscrito no respectivo cartão de cidadão e que, na sua versão mais fervorosa, será o sentimento de patriotismo. Embora de 1983, numa altura em que a internet tal como a conhecemos era mais um sonho que uma realidade, este estudo está hoje cada vez mais actual. De acordo com Prouty, Anderson emprega frequentemente no seu estudo a expressão “print-capitalism” (como citado em Prouty, 2012, p. 28) para se referir à importância que a imprensa terá na construção de comunidades a um nível nacional: “According to Anderson, the advent of printing provided the means for geographically dispersed members of a nation to understand themselves as part of a national culture.” (Prouty, 2012, p. 28). Para Prouty, uma característica particular das pessoas que se relacionam à distância com a prática do jazz, é a de que esta relação acontece não apenas através dos discos, mas também da imprensa especializada, como as revistas *JazzTimes* ou *Down Beat*, ou da imprensa mais generalista, e de filmes ou vídeos. Transportando este estudo de 1983 para as primeiras décadas do século XXI, constatamos que mais do que nunca, esta relação acontece nos forums virtuais e nas redes sociais da internet. De acordo com este autor, “Since jazz’s emergence into popular and artistic culture, published, written discourses have served to facilitate jazz musicians’ and fans’ sense of identity within a larger community.” (Prouty, 2012, p. 27). A própria ideia da existência de um cânone será um fruto deste *print-capitalism* aplicado ao jazz. Se Benedict Anderson considera que as pessoas *imaginam* o seu próprio lugar e pertença como membros de uma nação, Ken Prouty arrisca a expressão “jazz nation” (2012, p. 28) e coloca a questão do ponto de vista do indivíduo que se *identifica* com o jazz e que *sente que pertence* a uma comunidade que partilha os mesmos interesses, que conhece as mesmas histórias e que idolatra as mesmas figuras. O autor considera a importância do *print-capitalism* na ligação comunitária entre pessoas geograficamente afastadas, de um ponto de vista intelectual e cognitivo, mas realça também a ligação emocional à música, também esta disseminada através dos órgãos de comunicação, sob a forma de gravações, filmes ou vídeos, e altera a expressão de Anderson para “record-capitalism” (Prouty, 2012, p. 29). Para concluir a análise deste modelo, Prouty valoriza o modelo de Anderson na compreensão da ideia de comunidade do jazz, considerando no entanto que a relação emocional com a música é ainda mais forte do que se possa supor apenas através desta ideia de comunidade imaginária unida pelos média: “The effect of the recording is not simply one of connecting a listener to the community in their own mind, but is more visceral, and Anderson’s model of imagined community only goes so far to this end” (2012, p. 30).

O livro *Art Worlds* de Howard S. Becker, (2008), editado pela primeira vez em 1982, proporciona um outro modelo sociológico que, segundo Ken Prouty, se revela útil para a

compreensão das comunidades do jazz. Becker, um sociólogo com alguma experiência como músico de jazz, argumenta que para uma total compreensão do meio artístico, o estudo das actividades, profissões e ocupações adjacentes à criação da arte é tão importante como o estudo da actividade dos próprios criadores. Logo no início do primeiro capítulo, a propósito da actividade colectiva em torno da criação artística, Becker afirma: “All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be” (2008, p. 1). E Prouty acrescenta, destacando alguns nomes de conhecidos intervenientes não-músicos que aparecem creditados nas capas de vários discos clássicos do jazz:

For Becker, the art world involves a cooperative effort between artists and others whose work (a term Becker uses repeatedly and with emphasis) is essential to the creation and distribution of the art. Thus, the jazz community, to apply Becker’s theory, *must* include the Teo Maceros and Rudy Van Gelders of the world, and given their role interpreting work for audiences, the Leonard Feathers and Nat Hentoffs as well. (2012, p. 33)

Para Peter Martin, citado como um defensor deste conceito de *art world* proposto por Becker, a inclusão de todos os agentes envolvidos na criação deste *mundo* do jazz, implica a consideração das audiências. Segundo Martin:

The concept of the art world is particularly appropriate in that it deliberately includes not only players, but audience members, promoters, journalists, educators, agents, record producers, and so on – in short everyone whose activity collectively contributes to the creation of the jazz world, in terms of both real situations and the symbolic representations which sustain our sense of that world as a community to which we belong. (como citado em Prouty, 2012, p. 33)

Desta citação, Prouty destaca a frase “everyone whose activity collectively contributes to the creation of the jazz world” (2012, p. 33). Martin refere-se a todos os intervenientes, incluindo a audiência sem, no entanto, especificar qual é o seu contributo. Prouty concorda com esta visão de *jazz world* destes dois autores, considerando, no entanto, que elas pecam por defeito no que respeita ao tratamento das audiências. Nas palavras de Prouty: “Neither study makes a significant claim for members of the audience as a part of the art world, or by extension, as a part of the jazz community.” (2012, p. 34). No modelo de Becker, Prouty critica a maneira como a audiência é retratada. Becker considera quase sempre a audiência como não mais do

que um simples receptor da obra de arte terminada, fazendo simplesmente alguma divisão entre as audiências mais sérias e informadas – e portanto melhor preparadas para uma recepção adequada da obra – e as audiências menos preparadas: “serious audiences are those that are able to do this more effectively, but they are still not equal stakeholders in the art world, and their unique identities are largely absent.” (Prouty, 2012, p. 34). Em relação à proposta de Martin, Ken Prouty assegura que a sua falta de definição em relação ao papel da participação da audiência neste *jazz world* é igualmente uma desconsideração da sua importância. Para Prouty, este conceito de *art world* defendido pelos dois autores é sem dúvida um passo em frente. No entanto o destaque da importância do papel participativo das audiências é algo que na sua opinião se encontra lamentavelmente ausente nos seus textos:

Audiences inhabit the end of a continuum of production-distribution-consumption, and the dynamics of relationships between members of the audience are conspicuously absent. The production of the art work still seems to be one that is at the heart of a hierarchy within the community. In this scenario, audiences are not participatory members of the community, but are cast in economic terms, how their involvement affects musicians’ financial stability. Their status as participants in the community is dependent upon their patronage of performance, or in Martin’s case, their involvement with it. (Prouty, 2012, p. 34)

O conceito de *jazz scenes* proposto por Travis A. Jackson e defendido por Ricardo Futre Pinheiro, comunidades locais ou afastadas geograficamente, onde ocorrem as mais diversas interações entre todos os indivíduos e instituições que participam e colaboram neste contínuo de produção, distribuição e consumo do jazz, é bastante semelhante ao conceito de *art worlds* ou *jazz worlds* apresentado por Howard Becker e defendido por Peter Martin. Para Ken Prouty, continua em falta nestas perspectivas uma ideia de identidade, de identificação com a comunidade: “How do individuals who feel that they are part of a jazz community come to such a conclusion? What path leads them to a self-identification with others who share similar ideas?” (2012, p. 35). É na psicologia que o autor vai procurar a resposta, naquele que é considerado mais um importante modelo na compreensão das comunidades. Trata-se de um modelo proposto em 1986 pelos psicólogos David McMillan & David Chavis, que popularizaram nesta altura a expressão “sense of community” (como citado em Prouty, 2012, p. 35). Este modelo defende que a identificação com a comunidade é em grande parte um processo psicológico que define as nossas ligações com outros indivíduos com os quais nos identificamos. De acordo com Prouty, estes autores determinam quatro factores que contribuem

para este sentido de comunidade: “membership, influence, integration and fulfillment of needs, and shared emotional connection.” (2012, p. 35). Prouty destaca destes quatro factores o *membership* como relevante para a discussão sobre comunidades do jazz. Segundo a definição de McMillan & Chavis: “Membership [in the community] is a feeling that one has invested oneself to become a member and therefore has a right to belong” (como citado em Prouty, 2012, p. 35). Prouty acrescenta:

What is notable here is the emphasis on individual agency and perspective. A “feeling that one has invested oneself” implies that community membership is largely a process of self-selection and self-identification. Following this idea, anyone can, given the proper “feeling” and level of “investment,” be a member of the community. (2012, p. 35)

A partir destas afirmações depreende-se que, a um nível pessoal, a sensação de pertença à comunidade do jazz é uma escolha. O indivíduo pertence à comunidade em primeiro lugar porque reconhece a sua existência, identifica-se com ela, tomou acções no sentido de a integrar, e sente que conquistou o direito de a ela pertencer. McMillan & Chavis argumentam ainda que as comunidades devem ter fronteiras, que há pessoas que pertencem e outras que não. Esta ideia de fronteiras relaciona-se de alguma forma com as afirmações que foram encontradas nos estudos mais antigos, acerca dos comportamentos desviantes dos músicos, que conduziam por vezes a um isolamento social. A diferença é que, segundo este novo conceito, qualquer comportamento que determine uma fronteira é, em primeiro lugar, uma escolha do indivíduo participante, ao passo que no caso dos estudos anteriores, as causas de algum sectarismo que pudesse ocorrer, não eram claras. Prouty admite que as questões de isolamento ou de criação de fronteiras, quer sejam contestáveis ou não, assentam numa base real e argumenta com um exemplo retirado da autobiografia de Dizzy Gillespie, *To be or not to bop*:

Dizzy Gillespie, in his autobiography *To Be or Not To Bop*, discusses some of the “myths” surrounding bebop, and while seeking to dispel some of the more outrageous ideas about this specific subculture, he does speak to the ways in which he and his peers created a unique style and in-group identity. The indulgence in certain behaviors created, for the bebop generation, a sense of community outside the mainstream. In assessing the nature of the community, later researchers failed, it seems, to look beyond them. (Prouty, 2012, p. 36)

Se por um lado temos a ideia de sentido de comunidade, em que o indivíduo faz uma escolha pessoal, um investimento na conquista do direito de se sentir como membro da comunidade, por outro temos novamente a ideia de exclusão, de criação de fronteiras, algo que já foi aqui bastante discutido em torno da própria definição de jazz, desta vez aplicado à comunidade e às pessoas, uma extensão da música em si:

Some feel that fusion is not jazz, and such a distinction might exclude fusion players from the community. Other boundaries might be drawn based upon occupation (performers, writers, fans, and so on), ability (higher level players as opposed to beginners, who might not be included in the community by some). (Prouty, 2012, p. 36)

Prouty procura resolver este dilema, explorando um pouco mais as ideias apresentadas por McMillan & Chavis a propósito do factor *membership*. De acordo com Prouty, estes autores consideram que este factor é determinado pelas ideias de “‘emotional safety,’ a ‘sense of belonging and identification,’ ‘personal investment,’ and a ‘common symbol system.’” (Prouty, 2012, p. 36) e propõe a aplicação destes parâmetros às comunidades do jazz. Com efeito, um olhar atento sobre aquilo que se diz e se escreve sobre o jazz, em particular nas vozes dos seus fãs mais devotos, faz ressoar estas ideias de *segurança emocional*, *sensação de pertença* e *identificação e investimento pessoal*, propostas por McMillan & Chavis. A afirmação do guitarrista Bill Frisell de que uma comunidade do jazz pode ser um espaço de partilha “where there’s infinite possibilities, and no one gets hurt” (como citado em Prouty, 2012, p. 36), transporta em si a ideia de que o jazz tem uma grande carga emocional para muitas pessoas. Para Frisell, o jazz representa liberdade e segurança, ideais em que os membros da sua comunidade acreditam e investem de uma forma emocional. Os fãs de jazz defendem-no fervorosamente contra os seus opositores e falam apaixonadamente dos seus ídolos. Nas discussões, quando os defensores do jazz o tentam afastar do comercialismo da música popular e de fácil assimilação, procurando elevá-lo a um estatuto de música erudita e menos acessível, fazem-no com um sentimento de orgulho e de posse. Este tipo de fronteiras não se coloca simplesmente por questões de género, mas sobretudo por questões de valor que podem ser explicadas quase que de uma perspectiva territorial. A devoção demonstrada por alguns críticos mais conservadores – alguns deles já aqui mencionados – na defesa do jazz contra influências exteriores é uma manifestação emocional de protecção de um suposto território sagrado e intocável. Prouty partilha esta visão e cita o exemplo do smooth jazz:

The boundaries that are drawn between it and, say, popular music are not simply a matter of style; they are personal, a point of pride to be in opposition to more mainstream musical and cultural trends. Even within the community, boundaries are staunchly defended in emotional ways, with fans of lesser-liked genres (smooth jazz, as a notable example) sometimes ridiculed, told that it “isn’t really jazz.” This, by extension, suggests that they are not part of the community, and not entitled to its shared space. (2012, p. 36)

Por seu lado, a ideia de *common symbol system*, associada também por McMillan & Chavis ao factor *membership*, é também facilmente identificável no jazz e nas pessoas que possamos assim considerar como membros da sua comunidade. A noção de identidade e de pertença ao grupo é reforçada pelo uso de terminologia específica, comportamentos particulares ou de certas premissas. Estes autores consideram que os grupos usam “social conventions (e.g., rites of passage, language, dress) as boundaries intentionally to create social distance between members and nonmembers” (como citado em Prouty, 2012, p. 37). Para demonstrar a existência destas convenções dentro das comunidades do jazz, Ken Prouty enumera vários exemplos:

. . . most jazz fans will immediately recognize that Bird is Charlie Parker, Trane is John Coltrane, Prez is Lester Young, and so forth. Among musicians themselves, an abstracted musical idea as simple as the twelve-bar blues can be seen as a common symbol; no matter where a jazz musician goes, chances are that if he or she were to start playing a twelve-bar blues, other jazz musicians would recognize it and be able to participate. (2012, p. 37)

Ainda podemos acrescentar mais alguns: O blues de 12 compassos, aqui referido por Prouty, pode ser tocado em qualquer tonalidade, mas é mais frequente que se toque em Fá maior ou Si bemol maior, e todos os músicos de jazz sabem disso; *comping* é uma expressão usada pelos músicos de jazz quando se referem ao acompanhamento de um solista feito por um instrumento polifónico, normalmente o piano ou a guitarra; o trompetista Dizzie Gillespie é conhecido por Diz, Thelonious Monk é simplesmente Monk, assim como Miles Davis é apenas Miles... a lista podia continuar. Alguns livros de jazz incluem até uma secção com um glossário de termos, para o leitor menos familiarizado com o jazz, onde podemos encontrar expressões como *altered mode*, *blowin’ the changes*, *lick*, ou *head*. (M. Levine, 1995).

A conclusão de Prouty, com a qual se concorda aqui, é que este modelo de McMillan & Chavis de noção de comunidade assenta na ideia de escolha e investimento pessoal numa identificação com o jazz e com o seu significado social, assim como com a identificação com

outras pessoas que partilham o mesmo interesse, pensam e agem de modo semelhante. Nas palavras do autor:

McMillan and Chavis's research on the sense of community offers us a critical way of understanding membership in this community that is largely a matter of choice, of self-identification with what jazz means for each person who engages it, and how those experiences bind communities together and mark them off to the outside. It moves us beyond an emphasis on occupational specialty, role in artistic production and distribution, or print-capitalism. As each individual experience is unique, there can be no one set of attitudes or behaviors that cut across jazz experiences. (Prouty, 2012, p. 37)

Para lá de todas as noções anteriores aqui descritas, como as de profissão ou ocupação, este conceito de comunidade do jazz representa toda uma rede de relações entre pessoas que optam por se identificar com o jazz, com a sua história, com aquilo que representou no passado e com o que representa na actualidade. Para Ken Prouty este é um modelo bastante expansivo, mas como todos os outros, poderá estar sujeito à crítica de ser demasiado expansivo:

Some might argue that this is too expansive, that a model that is based simply on how someone feels about their relationship to the community falls short of explaining the dynamics of social practice between its members. And indeed, this is a fair point; community is not simply a sense that is “all in our heads,” but is a dynamic process of interaction. Language codes, behaviors, and other types of expression may be important, but they are not universally applicable; not all jazz musicians and fans use “jazz lingo” or dress in a certain manner. (Prouty, 2012, pp. 37–38)

Procurando responder a esta crítica, o autor apresenta neste seu trabalho ainda um outro modelo de conceptualização da comunidade do jazz, a que chama de “community of practice” (Prouty, 2012, p. 38). Este modelo assenta na ideia da presença e da prática do som em si. Prouty argumenta que sem performance, o jazz é apenas uma ideia e que existe um ciclo de prática que se inicia na performance da música, por parte dos músicos, e se completa na recepção das audiências. Uma versão simples deste conceito será um mero concerto em que os músicos actuam no palco para uma audiência que recebe a música em tempo real. Mas não é apenas a este tipo de ciclo que Prouty se refere. Um ciclo deste género, mas mais complexo é aquele em que a audiência não recebe a música no mesmo momento em que ela é tocada. Estamos obviamente perante a recepção da música gravada, seja em discos, fitas, vídeos, filmes,



etc. A verdade é que actualmente esta é a única maneira de um jovem amante do jazz tomar contacto com o som de Charlie Parker ou Miles Davis. O argumento de Prouty é que não será pelo facto de estes músicos já não estarem vivos, que não se estabelece aqui uma relação entre performer e ouvinte. O principal propósito de se gravar música num estúdio é criar um produto para ser escutado. O que Prouty pretende afirmar é que o acto em si de escutar música é uma prática válida de ligação em diferido com o criador daquela gravação e com a prática da sua criação, completando-se assim o ciclo atrás referido entre performer e audiência:

What I mean to say here is that recording, as a practice, must be understood to include an entire spectrum of activities, from performing the music, to engineering it and manufacturing the media, to distributing it. All these are activities that Becker might classify as being part of the “art world.” The listener, however, also plays an important role in this practice. Listening, in essence, completes the process, and the act of listening might be said to represent one aspect of a community of practice. (Prouty, 2012, p. 38)

Neste aspecto, podemos concordar com Ken Prouty quando ele afirma que o ouvinte representa igualmente um papel importante nesta rede de práticas em torno do jazz, dentro deste modelo que o autor apelida de *comunidade de prática*, conceito inicialmente introduzido num estudo dos anos 80, de Jean Lave e Etienne Wenger. De acordo com Wenger:

A community of practice is not merely a community of interest—people who like certain kinds of movies, for instance. Members of a community of practice are practitioners. They develop a shared repertoire of resources: experiences, stories, tools, ways of addressing recurring problems—in short a shared practice. This takes time and sustained interaction. (como citado em Prouty, 2012, p. 39)

Esta *shared practice* aqui referida, no caso da comunidade do jazz tem como núcleo central o acto ou a prática de ouvir jazz, gravado ou ao vivo. Ken Prouty destaca particularmente esta prática como sendo o principal elemento comum a todas as pessoas envolvidas neste ideal de comunidade do jazz:

After performance, the act of listening to recorded jazz might be the most readily identifiable activity among all those individuals who align themselves with jazz. Because of this, I might suggest that this is a more effective and meaningful way to understand jazz community on a vast, non-localized scale, an activity that is not only shared among



nearly all the community's members, but also one that in itself represents an engagement between artists and audiences. (Prouty, 2012, p. 44)

Esta noção de *community on a vast, non-localized scale* é semelhante ao conceito de jazz scene proposto por Travis A. Jackson. Nesta rede global do jazz, o elemento de ligação entre todos os seus membros é a prática de ouvir jazz, prática esta que coexiste com igual importância, lado a lado com a criação da música em si, como extremos opostos de um largo espectro de actividades e de pessoas que completam o ciclo de criação-recepção do jazz:

It is difficult to conceptualize of any self-proclaimed member of the jazz community who would not engage in the practice of listening to the music in some way, at some point. It is, more than any other single activity, that which ties all of the various constituents together. And understanding listeners as critical participants in the processes of recording-listening positions them as crucial stakeholders in the community. The jazz community is not one that is defined by occupation, by production, or by generalized assumptions about race, gender, or performance practice. The shared space between artist and audience is the nexus of a sense of jazz community that binds together disparate constituencies, gives its members a common set of symbols, and allows performers, producers, and fans to both imagine their community and to actively participate within it. (Prouty, 2012, p. 44)

No início desta secção foi dito que, para um estudo da aceitação de certas adaptações de repertório pop como jazz, a possibilidade de uma abordagem alternativa seria a de alterar a pergunta *o que é o jazz?*, orientando a questão para as pessoas que receberão estas adaptações, para uma definição de comunidade do jazz. Quer lhe chamemos comunidade, quer se trate da *jazz scene* ou do *jazz art world*, as pessoas que constituem este universo são as que mantêm o jazz vivo e em constante evolução. Esta *comunidade de prática* proposta por Ken Prouty representa a prática do jazz, desde a criação das performances, nos concertos ou nas gravações, até à prática da audição, passando por todas as actividades envolvidas nesta complexa teia de processos, um verdadeiro organismo vivo de criação, divulgação, propagação e consumo de jazz. As pessoas que nele participam activamente por escolha própria de auto-identificação e investimento pessoal são assim os membros da comunidade do jazz. Podemos então afirmar que para uma determinada performance ou gravação ser validada como jazz, ela terá em primeiro lugar que ser *aceite* como tal por estas pessoas. Foram inicialmente aqui destacados os dois termos-chave, *aceitação* e *comunidade do jazz*. Esta análise do valioso trabalho de Ken

Prouty tem como propósito a demonstração da real existência de uma comunidade do jazz enquanto grupo social delineado, cujos membros se auto-identificam e investem nas diferentes práticas a ele inerentes. O termo-chave *aceitação* necessita aqui de um destaque porque são estes membros da comunidade que em primeiro lugar irão *aceitar* as versões.

Podemos até ir até um pouco mais longe: esta aceitação dá-se mais em relação às pessoas que criam as versões do que tanto às versões em si. Os membros da comunidade do jazz reconhecem-se como tal, identificam-se pessoalmente com o jazz, mas também reconhecem os seus pares. Isto significa que quando a comunidade aceita como membro determinada figura, por mais que ela faça incursões por outros estilos afastados do jazz, não deixa de ser aceite e de permanecer membro da comunidade, porque já deu provas de nela merecer um lugar e porque ela própria se identifica com a comunidade, sente-se parte dela. Os pianistas observados nos estudos de caso deste trabalho são exemplos disto. O clarinetista americano Don Byron é um músico reconhecido pela comunidade do jazz, que ao longo da sua carreira tem feito algumas escolhas estéticas e de repertório bastante peculiares. O seu álbum de 1993, *Don Byron plays the music of Mickey Katz*, mostra um Don Byron que interpreta música klezmer com os arranjos originais de Mickey Katz, músico e humorista americano que foi bastante popular nos E.U.A. nos períodos durante e após a segunda guerra mundial. Katz tocava também clarinete e era conhecido pelo seu humor judaico bem como pelas características judaicas da sua música. Eric Porter considera que, embora a música deste álbum se afaste muito da “safety of the jazz tradition” (2012, p. 19), foi muito bem recebida pela crítica de jazz porque Byron assimilou-a de uma forma autêntica e seguindo a herança de experimentalismo e inovação que caracteriza uma boa parte da história do jazz. O autor usa bastantes vezes no seu texto a expressão “musical authenticity” (2012, p. 18) para sustentar a ideia de uma expansividade do jazz, que absorve elementos de outros géneros musicais sem nunca perder a sua autenticidade. Porter cita uma análise do álbum feita por David Borgo que sugere que Byron “negotiated a widely shared interpretive paradox holding that both ethnic allegiance and cultural boundary crossings sit side by side as generators of jazz (as well as klezmer) authenticity” (Porter, 2012, p. 20). A propósito da insistência no termo *autenticidade*, recorremos aqui a Allan Moore, que considera que “authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. ‘Authenticity’ is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicized position. It is ascribed, not inscribed.” (2002, p. 210). Moore considera que a autenticidade não reside na música em si, mas sim na maneira como nós a escutamos no seu contexto histórico e sociocultural, “it is a construction made on the act of listening” (idem). Podemos assim afirmar com alguma segurança que Don Byron, com toda a

sua personalidade musical, culturalmente adquirida e construída dentro da comunidade do jazz – que é constituída pelas pessoas que mais praticam o acto de ouvir jazz e que, portanto, constroem esta autenticidade – personifica a sua recriação de música klezmer, garantindo a sua *autenticidade* e consequente *aceitação* pela comunidade do jazz. Como foi referido no início deste capítulo<sup>23</sup> através da citação de Ake et al. (2012), uma banda de música klezmer, por mais conceituada que possa ser, não tem entrada no prestigiado clube de jazz *Village Vanguard* em Nova Iorque, mas Don Byron pode ir lá dar um concerto de música klezmer, porque se sente um músico de jazz, identifica-se com a comunidade do jazz, investiu pessoalmente e emocionalmente nessa identificação, alcançou o prestígio e credibilidade necessários dentro da comunidade; estes factores permitem-lhe a entrada e aceitação neste clube, assim como em tantos outros clubes e festivais de jazz. Apesar de todo este discurso de expansividade e autenticidade do jazz de Don Byron, Eric Porter acaba por admitir esta centralização na pessoa mais do que na música, no momento em que o compara com o jazz neoclássico dos anos 80 e 90, personificado na figura austera de Wynton Marsalis:

Meanwhile, Byron's quirky, nerdy stage persona has provided an alternative to the folksy, respectable, and at times paternal version of jazz (and black) masculinity offered by Marsalis, further defining Byron as authentically experimental while providing a platform for identification by jazz geeks and self-styled intellectuals in his audience. (Porter, 2012, p. 20)

Porter volta aqui a referir-se à autenticidade, mas também refere a identificação por parte do público, ou seja, o reconhecimento e aceitação de um respeitável membro da comunidade, perfilhado pelos seus pares.

Outros exemplos desta identificação e aceitação da pessoa e consequentemente da sua música, abundam no jazz. Miles Davis, nos anos 70 e 80 afastou-se gradualmente das sonoridades mais tradicionais do jazz, foi um dos precursores do estilo conhecido como *fusion*<sup>24</sup>, gravou música de Michael Jackson e Cyndi Lauper e foi acusado por muitos críticos de se ter vendido ao comercialismo da música pop. Por muito que a sua música não soasse a jazz na opinião dos ouvidos mais conservadores, Miles Davis foi e será sempre aceite como uma das figuras mais icónicas e lendárias de sempre da história do jazz. Como tal, mesmo neste

---

<sup>23</sup> Ver página 6.

<sup>24</sup> *Fusion*, ou *jazz-fusion*, são termos que se referem ao movimento de aproximação do jazz ao rock em meados dos anos 60. O novo estilo, por vezes também conhecido por *jazz-rock*, foi bastante popular nos anos 70 e 80. “When musicians began to take up the electric instruments, straight eighth-notes, and backbeats of rock and funk, creating what they called ‘jazz rock,’ ‘jazz/rock fusion,’ or more simply ‘fusion,’ (Meeder, 2007, p. 213).

período final da sua vida, tocou em inúmeros festivais de jazz e os seus discos mais recentes podiam ser encontrados nas secções de jazz das lojas. Miles Davis *era* um músico de jazz, *era* membro da comunidade, mesmo que se pudesse achar que ele já não tocava jazz numa certa fase da sua carreira. As ideias de *sense of belonging and identification*, *personal investment*, ou de *common symbol system* propostas por McMillan & Chavis estão obviamente presentes na figura de Miles Davis. Provavelmente alguns dos termos do vernáculo do jazz terão até sido instituídos por ele! Não restam dúvidas que, mais do que a sua própria música, é Miles Davis que é *aceite* como membro da comunidade do jazz. Esta aceitação da pessoa garante que, ainda que possam existir dúvidas em relação à classificação da sua música como jazz, ela será seguramente contratada para tocar num festival de jazz, para dar uma masterclass sobre jazz numa universidade, para candidatar-se a uma bolsa para músicos de jazz, ou mesmo para ganhar um prémio *Grammy* na categoria de jazz. Herbie Hancock é conhecido por vezes como o *camaleão*, por associação à sua conhecida composição “Chameleon”, mas também porque ao longo da sua carreira, gravou e tocou música com opções estilísticas muito diferentes, gerando alguma instabilidade na maneira como foi sendo aceite pela crítica de jazz. Com alguns álbuns vencedores de prémios de jazz e outros bastante mal recebidos, o músico em si nunca deixou de ser aceite pela comunidade. Se o sr. Hancock entrar amanhã num clube de jazz no decorrer de uma jam session, será certamente convidado para tocar, deslumbrará todos os fãs de jazz aí presentes que quererão depois tirar uma fotografia com ele, e todos os músicos em palco naquele momento deverão pelo menos conhecer e tocar alguma das suas composições mais célebres. Caso haja alguma dúvida acerca da música de Hancock ser considerada jazz ou não, o músico é uma estrela do jazz completamente identificada e aceite pelos membros da comunidade. Como será aqui observado, no caso português, o álbum *Undercovers* de Maria João & Mário Laginha, que pouco ou nada tem de jazz do ponto de vista tradicional nas suas características musicais, foi um álbum promovido como álbum de jazz e garantiu aos seus criadores a contratação, por exemplo, para um concerto no festival de jazz da Guarda<sup>25</sup> (Martins, 2004), que apenas poderá ser explicada pela aceitação destas pessoas como membros da comunidade e não pela música em si contida no álbum. Esta aceção não implica que se considere esta música de boa ou má qualidade, trata-se apenas de uma simples análise dos factos. A cantora Maria João poderá até decidir cantar um fado no Hot Clube de Portugal e isso será bem aceite pelo público porque a cantora identifica-se com o jazz, sente-se parte dele e é aceite pelos seus pares como membro da comunidade do jazz. O mesmo não poderia ser dito,

---

<sup>25</sup> A notícia consultada sobre a programação deste festival, anuncia que o *Undercovers* foi aclamado pela crítica da especialidade, sem especificar *qual* a especialidade.

caso esse fado fosse interpretado pela cantora Ana Moura, artista que dificilmente seria contratada para actuar no Hot Clube ou no festival de jazz da Guarda, independentemente da autenticidade que consiga imprimir na sua interpretação. Ana Moura não se sente membro da comunidade do jazz, não fez qualquer tipo de investimento pessoal nessa direcção e não é reconhecida nem aceite como membro da comunidade do jazz.

Como será observado nos estudos de caso deste trabalho, o peso das características musicais de cada adaptação de repertório pop-rock é menor que o perfil e percurso musical do músico que a fez, na contribuição para a sua aceitação junto das audiências do jazz. É o músico e a sua personalidade musical que são aceites pela comunidade, e não simplesmente a sua criação em torno de uma canção pop-rock.

## II. O *jazz standard*

Apesar dos debates em torno das diferentes ramificações e fronteiras do jazz, não é difícil encontrar um consenso quanto à existência de uma herança histórica que reúne uma série de figuras, gravações e locais de grande importância na contribuição para a sua construção. Um elemento igualmente importante e que não deve ser deixado para segundo plano nas diferentes narrativas da história do jazz é o repertório. Enquanto prática musical, o jazz é muitas vezes retratado pelos seus recursos estilísticos, os ritmos peculiares, a improvisação, os instrumentos mais comuns. Mas esta prática envolve também a utilização de um conjunto de composições que constituem o seu repertório. Deixemos de considerar por agora quaisquer formas de jazz completamente livres, que não obedeçam a nenhum tipo de organização pré-estabelecida a que possamos chamar composição, e consideremos apenas as performances criadas sobre uma estrutura musical previamente organizada e estabelecida. No meio do vastíssimo repertório que é possível encontrar em todas as gravações e performances que possam ser consideradas como prática de jazz, existe um grupo central de composições que conquistaram a preferência dos principais nomes, que foram tocadas e gravadas diversas vezes por muitos músicos, que aparecem repetidamente nos álbuns que ajudaram a construir a história do jazz e que conquistaram um estatuto canónico. Estas composições são conhecidas como os *standards* do jazz. De maneira sucinta, uma definição de standard pode ser algo como esta de Kevin Whitehead: “A song or instrumental piece in the common repertoire of musicians in any genre, such as jazz.” (2011, p. 141). Esta é uma definição de glossário: correcta, simples e concisa, mas bastante incompleta. Simples e concisa é igualmente esta passagem de DeVaux & Giddins, quando se referem à canção “Dinah”: “became an ‘evergreen’ – or to use more modern language, a **standard**: a permanent addition to the jazz repertoire.” (2009, p. 180, negrito no original).

A definição apresentada por Robert Witmer no *Grove Music Online* acrescenta bastante mais informação e pega nalguns elementos essenciais que serão aqui tratados em detalhe:

A composition, usually a popular song, that becomes an established item in the repertoire; by extension, therefore, a song that a professional musician may be expected to know.

Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g., *When the saints go marching in*), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g., Thelonious Monk's *Round Midnight*, Dizzy Gillespie's *A Night in Tunisia*, and John Coltrane's *Giant Steps*). Jazz musicians themselves, however, distinguish further between these categories, referring to the first as comprising dixieland standards, the second as unqualified or mainstream standards, and the last as jazz standards; it is the consensus that the essential repertory of standards is comprehended within the mainstream category. (Witmer, 2003)

Logo no início, esta definição pressupõe a existência de um repertório que reúne um conjunto de composições estabelecidas, e que é suposto que um músico profissional as conheça: “a song that a professional musician may be expected to know.” (Witmer, 2003). Mais adiante<sup>26</sup> serão tratados estes dois conceitos: *músico profissional* e *canção que se espera que o músico conheça e saiba (expected to know)*.

O autor refere que um standard é habitualmente uma canção popular, apresentando depois alguns exemplos de composições que considera standards de jazz. Desde canções populares no berço do jazz em New Orleans que já vêm desde os finais do século XIX, canções de espectáculos musicais da Broadway e de filmes de Hollywood da primeira metade do século XX, até composições escritas por músicos de jazz que se tornaram também elas muito populares dentro desta comunidade e nalguns casos até, fora dela, noutras áreas musicais.

### **Divisão tripartida do repertório: uma perspectiva histórica**

Robert Witmer destaca na sua definição que, dentro da categoria generalista de *standards*, os músicos dividem o repertório em três subcategorias, colocando as mais antigas de New Orleans sob a etiqueta de *dixieland*<sup>27</sup> *standards*, as canções da Broadway e de Hollywood serão simplesmente *standards* ou *mainstream standards*, e por fim os *jazz standards* serão as composições originalmente escritas por músicos de jazz. A categoria que representará o tronco mais central e que será mais vezes associada ao uso do termo *standards*, será a segunda. É comum encontrarmos esta divisão tripartida do repertório em textos de outros autores, embora com abordagens e etiquetas ligeiramente diferentes. Kevin Whitehead, separando igualmente o repertório em três grupos, refere as canções tradicionais das primeiras bandas de jazz, baseadas

---

<sup>26</sup> A partir da página 140.

<sup>27</sup> “DIXIELAND (JAZZ). A term synonymous with Early Jazz or Traditional Jazz styles. The name is derived in part from the Original Dixieland Jazz Band.” (J. S. Davis, 2012, p. 94).



em blues e rags<sup>28</sup>, as canções populares da Broadway e dos filmes, e as composições dos próprios músicos de jazz:

In every phase and style of jazz, the blues is prime source material. Early jazz bands also played multisection rags from the traditional ragtime repertoire, or similar pieces with several themes, along with some contemporary pop songs. . . . In the late 1920s, there was a profound shift toward sophisticated new pop songs written for Broadway musicals and, shortly thereafter, also for the movies. . . .

Some composers of jazz “standards” – works in the common repertoire – come from jazz itself, among them pianists Fats Waller, Duke Ellington, and Hoagy Carmichael. . . . Jazz musicians also write pieces to play themselves, but many of those new tunes are based on old ones. (Whitehead, 2011, pp. 12–13)

Este autor, embora proponha também uma visão tripartida do repertório, desvaloriza de certa forma a terceira categoria, a das composições originais dos músicos de jazz, aproximando-a da segunda, das canções da Broadway e do cinema, reduzindo o processo à composição de novas melodias sobre as mesmas progressões harmónicas. Esta era de facto uma prática comum, em particular no período do bebop, mas não deixa de ser uma visão algo conservadora, tendo em conta todo o repertório de composições originais do jazz que hoje conhecemos. Este processo de composição de novas melodias sobre progressões harmónicas conhecidas – os *contrafactos* – será tratado mais adiante<sup>29</sup>. De resto, mais à frente no seu livro, quando se refere ao álbum *The New Standard* de Herbie Hancock, de 1996, Whitehead afirma:

Hancock may have intended that title to be a little joke, but the name stuck, and “new standard” was then applied to any post-Beatles pop tune covered by a jazz instrumentalist or singer.

The term was a misnomer, based on a misunderstanding of what a standard is. Standards aren’t tunes borrowed from pop, although the majority of jazz standards came from the Broadway-Hollywood songbook, but songs that are part of the common repertoire. Standards are tunes you could request at a jam session or play with an unfamiliar rhythm section – tunes, in short, that jazz musicians perform regularly. By that measure, just about no “new standard” is a real standard. The Beatles’ “Blackbird,” with its lovely

---

<sup>28</sup> Rag é uma composição de Ragtime, “a style of music pioneered in the late 1890s that was based upon highly syncopated rhythms.... Ragtime is considered the main predecessor to jazz because of the similarities between syncopated figures and Swing eighth-note figures.” (J. S. Davis, 2012, p. 301).

<sup>29</sup> A partir da página 93.



melody and roving chords, has been covered by dozens of jazz artists, including singers Nina Simone, Sarah Vaughan, and Sheila Jordan, pianists Brad Mehldau and Uri Caine, and drummer Tony Williams's quintet. But it's rarely heard at jam sessions.

Brad Mehldau, a fine ballad player evoking Bill Evans's sensitive touch and Keith Jarrett's expansive romanticism, treats Nick Drake's "River Man" and Radiohead's "Paranoid Android" and "Exit Music (For a Film)" as personal standards, recording them in multiple settings. That shows a serious commitment to developing new repertoire. (Whitehead, 2011, p. 132)

O autor é bem claro na sua opinião, ao afirmar aqui que os standards têm a sua origem na música popular americana da primeira metade do século XX, mas que *não são* canções adaptadas da música pop. Para este autor, os standards *são* composições do repertório comum do jazz, que os músicos tocam frequentemente, e que podem ser normalmente chamados para serem tocados numa jam session. Whitehead defende que as adaptações de canções pop que faz um músico como Brad Mehldau, são uma busca pessoal e reflectem o seu empenho em desenvolver novos caminhos para o seu próprio repertório, mas recusa aceitar que uma canção dos Beatles, como "Blackbird", seja considerada um standard de jazz, porque não é uma canção passível de ser tocada numa jam session, embora tenha sido gravada por vários artistas de jazz conceituados. Seguindo a visão deste autor, uma canção como "How High The Moon", originária de um musical da Broadway de 1940, gravada inúmeras vezes por músicos de jazz e frequentemente tocada em jam sessions, é um standard; mas "Blackbird", que embora apareça também em vários álbuns de jazz, por ser posterior à época dourada da canção americana, e por não ser tocada tão frequentemente em jam sessions, não poderá ser considerada um standard.

A propósito de jam sessions, também Ricardo Futre Pinheiro (2012), no seu estudo acerca desta prática, organiza o repertório standard em três categorias básicas: composições assentes em elementos e/ou formas de blues; canções populares provenientes dos espectáculos da Broadway e do cinema, por vezes retratadas como constituindo o "Great American Songbook" (Rinzler, 2008, p. 74); composições originais de músicos de jazz que se tornaram historicamente clássicas dentro da comunidade. A diferença aqui reside na primeira categoria: tanto em Witmer como em Whitehead, esta é constituída pelas composições dos primórdios do jazz, assentes nas formas simples de blues e rags que constituíram o repertório das primeiras *jazz bands* de New Orleans, os *dixieland standards* de Witmer. Já para Pinheiro, a primeira das suas três categorias de standards é a de composições "inspiradas na estética, na forma ou nas melodias dos 'blues'" (Pinheiro, 2012, p. 69). À partida poderá parecer que se está a falar da mesma coisa, visto que a palavra *blues* aparece em ambas as visões, que são aqui observadas

como diferentes. A explicação para essa importante diferença reside em dois factos: primeiro porque o estudo de Pinheiro é centrado no repertório tocado nas jam sessions de Nova Iorque, e não em todo o repertório existente considerado standard na prática do jazz em qualquer tipo de performance, que podem ser concertos, gravações e outras, muito para lá das jam sessions. O repertório dixieland está praticamente ausente das principais jam sessions em Nova Iorque, e provavelmente em muitas outras por todo o mundo, que não sejam tematicamente dedicadas a este subestilo de jazz. Em segundo lugar porque, quando este autor se refere a *estética, forma ou melodias dos “blues”*, está a aludir a todo um leque de composições – de músicos de jazz ou não – que têm algumas características particulares e facilmente identificáveis, inspiradas em canções populares de raiz afro-americana dos finais do século XIX, mas que podem ter sido escritas em diferentes períodos, e que podem conter diferentes níveis de complexidade harmónica e melódica. Tomemos como exemplo as composições “Billie’s Bounce” de Charlie Parker, ou “Straight, No Chaser” de Thelonious Monk: são construídas harmonicamente sobre a forma mais tocada de blues – o blues de 12 compassos – foram gravadas e interpretadas inúmeras vezes por grandes nomes do jazz e são bastante tocadas em jam sessions. Na perspectiva de Witmer ou de Whitehead, como estas composições, verdadeiros hinos do período bebop, são composições de músicos de jazz, cairiam na terceira categoria, tratada por Witmer simplesmente como *jazz standards*.

Se é verdade que estes três autores estão de acordo em relação à organização do repertório standard do jazz em três categorias; que concordam igualmente com o conteúdo das segunda e terceira categorias, respectivamente e usando as etiquetas de Witmer, *mainstream standards* e *jazz standards*, esta divergência de opiniões quanto à primeira categoria merece aqui um tratamento mais profundo. Com efeito, embora Pinheiro (2012) esteja apenas a tratar o repertório das jam sessions, esta actividade é um espelho bastante fiel da prática do jazz no início do século XXI. Como o próprio Whitehead afirma, um standard é uma composição que facilmente pode ser sugerida para ser tocada numa jam session. Ao considerarmos uma versão tripartida do repertório mais conhecido e tocado no jazz – incluindo as jam sessions – sob os modelos de Witmer e Whitehead, incorremos no risco de estar a afirmar que uma boa parte do repertório tocado habitualmente em jam sessions serão os *dixieland standards*. Com a ajuda de Ted Gioia (2012), poderemos constatar que essa ideia não é real.

Reconhecendo a importância que o conhecimento do repertório representa para um aspirante a músico de jazz, Ted Gioia compilou um guia para o repertório de jazz, uma espécie de enciclopédia com uma pequena história de cada composição, com alguns comentários, indicando quais são, na sua opinião, as gravações mais importantes, ou as que contêm

abordagens arrojadas e invulgares. Embora este seja um volume de grande utilidade, trata-se, no entanto, de um projecto audacioso, que corre o risco de uma monopolização do cânone nas mãos de uma só pessoa. Gioia fala da necessidade que teve em escrever este seu livro e descreve os critérios que usou na escolha das composições, começando por contar um pouco da sua própria história:

When I was learning how to play jazz during my teenage years, I kept encountering songs that the older musicians expected me to know. I eventually realized that there were around 200 or 300 of these compositions, and that they served as the cornerstone of the jazz repertoire.... Not learning these songs puts a jazz player on a quick path to unemployment. But no one gave you a list. (Gioia, 2012, pp. xiii–xiv)

Tal como outros autores aqui mencionados, Gioia reforça a ideia da existência de um repertório central de cerca de 200 ou 300 composições que, supostamente, um músico de jazz deve conhecer. Comenta também a importante chegada dos *fake books* e do famoso *The Real Book*:

When I first encountered *The Real Book* – the underground collection of jazz lead sheets that began circulating in the 1970s – even the table of contents served as a revelation to me. And, I’m sure, to others as well.... Just knowing the names of the songs one needed to learn represented a major step forward; getting a lead sheet was an unwonted luxury. (Gioia, 2012, p. xiv)

O *The Real Book*, e os *fake books* em geral – que serão tratados em detalhe mais adiante<sup>30</sup> – desempenham ainda hoje um papel fundamental na manutenção do repertório do jazz, embora, tal como esta própria compilação de Gioia, corram o risco de trazer à superfície problemas de exclusão. Para Gioia e os estudantes de jazz da sua geração, foram muito importantes porque representaram uma espécie de farol-guia, um ponto de partida para o começo do estudo do repertório.

As escolhas de repertório de Ted Gioia têm uma grande dose de experiência pessoal e permanecem completamente abertas à discussão. Mas ao folhearmos as páginas deste livro do mesmo autor de *The History of Jazz*, de 1997, podemos atestar a profundidade do seu trabalho, o rigor na pesquisa dos autores, das gravações, das histórias. Será difícil nomear uma

---

<sup>30</sup> Ver página 129.

composição essencial ou uma gravação das mais emblemáticas da história do jazz que não esteja aqui citada. O próprio Gioia assegura que esta *não é* a lista das suas canções preferidas e lamenta que a maioria destas canções seja bastante antiga:

Even so, I am troubled by how few recent compositions are discussed in these pages. If I were writing a book about my favorite jazz songs or the jazz composers I most admire, a somewhat different list of songs would be highlighted here – but that is a task for another day. The jazz repertoire is not as fluid as it once was, and the same process of codification that resulted in works such as *The Real Book* has also made it difficult for newer songs to enter the standard repertoire. And though a number of jazz artists have tried to champion more recent material – works by Radiohead, Björk, Pat Metheny, Kurt Cobain, Maria Schneider, etc. – these songs still haven’t received enough traction to justify inclusion here. I lament this state of affairs, even as I respect its harsh reality. I would welcome a more expansive and adaptive repertoire, and would happily embrace the very changes in the art form that might make the song selection in this book obsolete. (Gioia, 2012, p. xv)

Gioia revela-se aqui um apreciador das mais recentes tentativas de adaptação de repertório mais actual, mas considera-as situações isoladas e incipientes, não constituindo assim material que cumpra os requisitos para a inclusão no seu guia.

Neste seu livro de 2012, Ted Gioia procurou fazer uma compilação do repertório de jazz praticado actualmente: “I chose songs based on their significance in the jazz repertoire of the current era. I have picked the compositions that a fan is most likely to hear – and a musician is most frequently asked to play – nowadays.” (2012, p. xv). O que o autor pretende afirmar é que muito do repertório que outrora foi bastante tocado pelos músicos de jazz de outras épocas, já não terá grande significado para as gerações mais recentes. E muito deste repertório são os *dixieland standards*, mencionados por Robert Witmer na sua primeira categoria, ou os *multisection rags* referidos por Kevin Whitehead. Como exemplo de um dixieland standard, Witmer refere a canção “When the Saints Go Marching In”. Esta é certamente uma canção muito conhecida, associada ao nosso imaginário mais antigo do jazz de New Orleans. Mas não será uma canção escutada habitualmente numa jam session ou num concerto de jazz em 2018, exceptuando nalguma situação em que haja um propósito específico de recriar música de época ou para fazer alguma paródia com o estilo. Muitas das canções mais antigas das bandas de dixieland do início do século XX que aparecem referenciadas no guia de Ted Gioia, conquistaram aí o seu lugar porque permanecem vivas no repertório de bandas actuais que

procuram recriar o velho estilo de New Orleans. São as bandas de época, as “trad jazz bands” (Gioia, 2012, p. 414). Sobre “When the Saints Go Marching In”, Gioia afirma:

Casual fans assume that New Orleans musicians love playing this song. But nothing could be further from the truth.... In fact, not a single New Orleans jazz musician recorded this song during the 1920s and early 1930s. Jelly Roll Morton, King Oliver, Freddie Keppard, and a who’s who of other New Orleans legends never performed it in a recording studio. And even Louis Armstrong – the jazz artist most closely associated with this song – didn’t tackle it until his late thirties, almost 16 years after he left New Orleans. He finally introduced this traditional hymn to jazz fans at a 1938 session in New York for the Decca label, and his version of the now familiar tune was a top 10 radio hit the following year. “Saints” stayed in Armstrong’s repertoire the rest of his life—he eventually left behind around 60 versions on record and film. (Gioia, 2012, p. 458)

De acordo com este autor, pelo menos até 1938, a canção tradicional “When The Saints Go Marching In”, que Louis Armstrong aprendeu na sua juventude e tocava nos funerais em New Orleans enquanto membro da *brass band* da instituição que o acolheu, *não era* um standard de jazz, mas sim uma canção tradicional de cariz religioso: “When Armstrong recorded it as a jazz song, audiences loved it, but his sister told him that his adaptation was inappropriate and sacrilegious.” (Gioia, 2012, p. 458). Na segunda metade da década de 40, com o bebop em plena ascensão e as primeiras *jazz wars*<sup>31</sup>, o movimento revivalista do jazz tradicional – aquele que para os *moldy figs* era o único jazz digno desse nome – pegou na canção e tornou-a um dos seus hinos:

Trumpeter Bunk Johnson, a darling of the revivalists, embraced the song, recording it several times during the mid-1940s, and many others followed suit. By the close of the decade, “When the Saints Go Marching In” was established as a jazz standard, with most listeners assuming it had always been part of the repertoire. Yet more jazz versions of this song were recorded in 1949 and 1950 than in all the preceding years put together. (Gioia, 2012, p. 458)

Ted Gioia acrescenta que a canção tem uma aceitação praticamente universal, muito para lá das fronteiras do jazz, tendo sido gravada por várias estrelas do rock, mas considera que os fãs de jazz não lhe darão grande importância actualmente:

---

<sup>31</sup> Ver página 16.

The song has by now traveled far beyond the confines of jazz, with recordings by Elvis Presley, the Beatles, Bruce Springsteen, and Fats Domino, among others, testifying to its universal appeal. I suspect that serious jazz fans have mostly lost interest, and dismiss this tune as just a cliché, holding no more surprises for devotees. (Gioia, 2012, p. 458)

O que Ted Gioia nos revela aqui é que a canção “When the Saints Go Marching In” é de facto um standard de jazz, no sentido em que foi celebrizada por uma grande estrela do jazz – Louis Armstrong – e permaneceu viva até hoje pela mão dos músicos mais ligados ao revivalismo do jazz tradicional. A canção tornou-se ainda mais popular junto do grande público através de várias gravações de estrelas do pop-rock. Mas esta não será uma canção facilmente escutada numa jam session e não são conhecidas quaisquer gravações desta canção por Charlie Parker, Miles Davis, ou John Coltrane, apenas para citar três gigantes do jazz responsáveis por algumas das gravações históricas de standards que são hoje muito tocados em jam sessions. Se “When the Saints Go Marching In”, uma canção muito simples que praticamente toda a gente conhece, for alguma vez sugerida para ser tocada numa jam session, provavelmente todos os músicos em palco a saberão e conseguirão tocar. Mas certamente que não deixarão de o fazer com uma atitude de paródia ou de recriação do estilo e das sonoridades de uma época que teve lugar há cerca de 100 anos e que actualmente já está bastante estereotipada. Não sendo esta a situação, a probabilidade de escutarmos a canção “Blackbird” dos Beatles numa jam session pode até ser mais elevada do que no caso de “When the Saints Go Marching In”.

Ted Gioia apresenta no seu guia algumas canções que, tal como esta, não poderiam deixar de figurar numa lista de repertório canónico. Trata-se, no entanto, de composições populares com características muito próprias da sua época, que tornam difícil a sua adaptabilidade a outros contextos do jazz. Nesta passagem, Gioia refere-se a esse problema, a propósito de algumas canções dos anos 20:

The challenge facing jazz musicians when playing popular songs from the 1920s is that most of them sound like quaint period pieces today. This makes them fine for deliberately retro interpretations, but somewhat resistant to fresh perspectives and adaptation to newer musical approaches. Even if one does update, say, “Sweet Georgia Brown” or “Ain’t She Sweet” or “Little Orphan Annie,” the resulting flavor can be a discordant postmodernism – one that has potentially damaged, or ridiculed, the song in the process of reworking it. From a Darwinian perspective, many of these once-fashionable songs are not sufficiently adaptive to survive as jazz staples today. (Gioia, 2012, pp. 153–154)

A expressão “quaint period pieces” usada por Gioia, que em português será algo como *peças pitorescas de época*, ilustra esta ideia de que existe algum repertório histórico do jazz que ganhou o estatuto de standard porque em determinado período terá sido muito popular para o público, preferido e tocado pelos músicos, mas que no início do século XXI não terá a preferência da maioria dos músicos de jazz, à exceção daqueles que se dedicam especificamente a tocar e a manter vivo esse jazz *pitoresco de época*. O mesmo acontece quando este autor escreve sobre a canção “Sweet Georgia Brown”, que já aparece referida na citação anterior. Esta canção foi um enorme sucesso nos E.U.A. em 1925, voltou a sê-lo 1932, e novamente em 1940. Vários músicos de jazz gravaram-na nos anos 30, incluindo Coleman Hawkins e Django Reinhardt. “Sweet Georgia Brown” atravessou o período das big bands e chegou ao bebop, precisamente pela mão de Charlie Parker e Dizzy Gillespie em 1943, e Bud Powell em 1950. Desde então tem sido uma canção relativamente popular entre os músicos de jazz, em particular devido à sua progressão harmónica, posteriormente aproveitada por Miles Davis para a sua composição “Dig” e por Thelonious Monk em “Bright Mississippi”. Porém e apesar da popularidade desta canção, Ted Gioia acaba por concluir:

Even so, “Sweet Georgia Brown” has gradually turned into a period piece. Close to 500 recordings were made during the 1950s and 1960s, but increasingly the song fell into the domain of trad jazz bands, with cutting-edge players only occasionally giving it a chance. Not much has changed in the intervening years. Certainly the composition is capable of updating and reconfiguration – if you doubt it, check out Denny Zeitlin’s drastic reharmonization from 2003. For the most part, though, if you hear this song at the jazz club nowadays, the treatment will be painfully quaint or tongue-in-cheek. (Gioia, 2012, pp. 414–415)

Através deste exemplo, o autor expõe aqui novamente a dificuldade que pode haver no aproveitamento de uma composição que não se consegue renovar sem soar datada, que não aparece habitualmente incluída nos repertórios das gerações mais jovens do jazz, que não é tocada regularmente em jam sessions sem que exista um toque de paródia ou de recriação de época. Uma boa parte do repertório de jazz que era muito popular nas primeiras duas décadas do século XX, tem um peso histórico que lhe permite ascender à categoria de standard, mas na prática, permanece vivo apenas junto das bandas que procuram recriar de forma programática o estilo mais tradicional.

Dada a sua qualidade no detalhe, especificidade e organização, o guia de repertório de Ted Gioia é uma fonte importante para o presente trabalho. A sua contribuição para esta questão



do repertório mais tradicional leva à conclusão que os *dixieland standards* das bandas revivalistas permanecem vivos em 2017, mas esta prática de jazz estará porventura bastante longe de ter um número significativo de adeptos que seja representativo dos músicos que mais tocam standards de jazz actualmente. Gioia, na sua apresentação da canção “What’s New”, transcreve um comentário de um músico de uma banda de dixieland de músicos brancos, em que o seu autor, não identificado, brinca com os conceitos *cool* e *un-cool* para demonstrar que este tipo de bandas não reunirá muitos adeptos entre a crítica de jazz mais moderno:

. . . most jazz fans, I suspect, are unaware that “What’s New?” originally came from a band and composer best known as exponents of white Dixieland music, that least hip of jazz idioms. As one exponent of this style of performance lamented to me: “When people ask me, ‘Do you play cool jazz?’ I tell ‘em, ‘No, I play un-cool jazz’”—an unfair assessment of trad jazz, no doubt, but a not uncommon one among opinion leaders in the music world. (Gioia, 2012, p. 456)

Este “least hip of jazz idioms” engloba o repertório colocado na primeira das três categorias de standards proposta nos modelos de Robert Witmer e Kevin Whitehead. Estes modelos resultam do ponto de vista histórico, mas não se reflectem na realidade da prática actual. Para encarmos uma visão tripartida do repertório standard praticado na maioria das performances de jazz do século XXI, teremos de orientar o nosso ponto de vista para as seguintes questões: porque é que algumas destas canções resistem ao tempo e se mantêm no pedestal mais elevado do cânone? Porque é que algumas destas canções aparecem em muitos concertos e gravações, são frequentemente pedidas nas jam sessions, e outras não?

### **Divisão tripartida do repertório: uma perspectiva estrutural e estilística**

No sentido de encontrar algumas respostas, leia-se aqui Ricardo Futre Pinheiro:

É importante ainda referir “aquilo que os músicos fazem” com estas composições, dado que o conceito de “*standard*” não se aplica somente a qualquer composição conhecida pelos músicos e público. Estes servem frequentemente enquanto estrutura básica para arranjos e improvisações de jazz. (2012, p. 68, aspas no original)

Este autor coloca em destaque a ideia de “aquilo que os músicos fazem” com as composições, para em seguida deixar uma pista: o uso da estrutura básica para arranjos e



improvisações de jazz. Aproveitando o facto de muitas destas canções terem *melodias* conhecidas do público, os músicos elaboram os seus arranjos e improvisações sobre as *formas* – a estrutura básica – e sobre as *harmonias*. Importa aqui sublinhar estes diferentes aspectos de uma composição. Se para o público – em particular aquele com menor educação musical – a melodia é o que fica no ouvido e que se consegue cantar, para os músicos a improvisação conta com a estrutura formal e a progressão harmónica. Nestes termos a divisão tripartida do repertório proposta por Pinheiro, em vez de se colocar numa perspectiva histórica como as anteriores aqui retratadas, afirma-se numa perspectiva estrutural e estilística, ao nível da forma e do conteúdo harmónico das composições standard.

Robert Witmer salienta também a utilização da harmonia e não apenas da melodia, deixando antever que a primeira será tão ou mais importante que a segunda:

Many jazz performances are based on standards, taking not only the melody but also the harmonies of the entire piece, or more often the refrain only, as the theme (see FORMS, ESP. §1); part of the impact of a performance based on a standard derives from its being familiar to the listeners, who are better able to appreciate skillful arrangement and inventive improvisation because they know the original work. (Witmer, 2003)

Witmer evidencia também aqui o dualismo entre a familiaridade da canção por parte do público – aspecto que está normalmente ligado ao reconhecimento da melodia – e “aquilo que os músicos fazem” que lida necessariamente com a forma estrutural e com a progressão harmónica. Por um lado, a maioria do repertório tocado no jazz, desde a sua génese até meados da década de 50, era música popular, bastante conhecida do grande público. Este aspecto torna a performance musicalmente mais acessível, estabelecendo uma melhor via de comunicação entre os performers e a sua audiência. A familiaridade com as canções permite aos ouvintes apreciarem a criatividade dos arranjos e das improvisações dos músicos sobre algo que já é conhecido previamente. Por outro lado, é bastante importante para os músicos o facto de estes estarem a lidar não apenas com melodias familiares, mas sobretudo com progressões harmónicas e formas estruturais conhecidas.

O primeiro aspecto deste dualismo – a familiaridade do público com as canções – é corroborado por Gene Lees: “From the standpoint of the audience, the use of this repertoire had two evident advantages: it was material with which the listener was already comfortable; and it provided a basis on which to assess and appreciate the performer’s improvisations.” (2000, pp.

251–253). Por seu lado, os músicos têm normalmente consciência desse factor, usando essa vantagem para cativar a audiência:

In later years, Dave Brubeck would say that he liked to open concerts with “St. Louis Blues” because it is known to audiences all over the world. Once an audience attention is captured, he said, the judicious performer can lead listeners wherever he or she might want to go. (Lees, 2000, p. 251)

O segundo aspecto deste dualismo é o facto de estas composições, para além de familiares ao ouvinte, serem construídas sobre formas estruturais e progressões harmónicas que se desenvolveram e estabeleceram em simultâneo com o nascimento e desenvolvimento das primeiras práticas de jazz, desde o dixieland e mais ainda no período do swing e das big bands.

John Lewis, the composer, pianist, and music director of the Modern Jazz Quartet, has noted – indeed emphasized – that jazz evolved in a symbiotic relationship with the American popular song: “Jazz developed while the great popular music was being turned out. It was a golden age for songs. They had a classic quality in length and shape and form and flexibility of harmony. The jazz musicians were drawn to this music as a source of material. It gave an opportunity to players.” (Lees, 2000, p. 250)

Gene Lees cita aqui o pianista John Lewis para demonstrar quão próximos estavam o jazz e a música popular nesta época. Lewis refere uma qualidade clássica na forma e na flexibilidade da harmonia. Para os músicos, mais do que existirem canções standard, existem *canções com formas e progressões standard*. Martin & Waters (2009), para além do seu uso normal no repertório, utilizam algumas vezes a palavra *standard* para se referirem a progressões harmónicas, como neste exemplo, “a standard jazz chord progression (ii7-V7-I)” (2009, p. 7); ou neste, “12-bar chorus and a standard harmonic progression” (idem, p. 13); ou ainda neste, “framework of standard chord changes” (idem, p. 14). Usam também a palavra para se referirem à forma estrutural, como nesta passagem, “arrangements of standard song forms were common as well” (idem, p. 94). Usam-na ainda para se referirem ao timbre, como nesta frase sobre o guitarrista Charlie Christian: “Christian’s guitar tone, with slight variations, became the standard jazz guitar timbre for more than two decades.” (idem, p. 107). Por último, a palavra aparece também associada a formações clássicas no jazz, como neste trecho, “The hard bop groups varied in size, but their instrumentation often kept the standard bebop quintet of a rhythm section (piano, bass and drums) and two horns” (idem, p. 154).

DeVeaux & Giddins (2009) usam também a designação *standard* para se referirem a aspectos musicais que vão para além do mero tratamento do repertório. A palavra aparece na referência a progressões harmónicas: “melodies based on standard harmonic progressions.” (2009, p. 344); a propósito de Thelonious Monk: “In some instances, he altered standard harmonic progressions with whole-tone and chromatic scales” (idem, p. 347); quando se referem a George Russell, que no seu “Concerto for Billy the Kid” facilitou o trabalho a Bill Evans, usando uma progressão conhecida na secção destinada à sua improvisação: “His clashing scales give the performance a dramatically modernistic edge, though he also uses a standard chord progression . . . for the Evans sequence” (idem, p. 366); ou quando tratam as inovações harmónicas, também de Bill Evans: “By thinking of chords as loosely connected to their roots . . . he found ingenious ways to modulate from one chord to another, adding harmonic extensions and substitute chords to alter standard progressions.” (idem, pp. 378-379). Surgem também referências às formas estruturais: “Musicians liked it for its sixty-four-bar form, exactly twice the size of a standard thirty-two-bar **A A B A** form.” (idem, p. 288, negrito no original); a formações clássicas, como nesta referência a Bud Powell: “he did far more than any other pianist of his time in pioneering this now-standard piano trio format (piano, bass, drums)” (idem, p. 298); ou mesmo associada a questões de estilo: “Bebop became the standard language of jazz improvisation, yet it accommodated various musical styles, or schools.” (idem, p. 274).

Uma visão tripartida do repertório standard do jazz, que se apoie nas características estruturais – forma e progressão harmónica – e estilísticas – tipos de escrita melódica e harmónica – reflecte melhor a visão que os músicos têm da utilização do repertório, da maneira como o aprendem, da razão porque algumas composições se tornaram preferidas. As três categorias de standards de jazz serão aqui organizadas da seguinte forma: composições baseadas na forma de blues; canções populares do *Great American Songbook* ou outras adaptações de composições com formas semelhantes, como o repertório da bossa nova, de origem brasileira; composições de músicos de jazz, normalmente com um conteúdo harmónico e melódico mais sofisticado, que podem seguir ou não as formas estruturais mais comuns. Como é natural, esta organização poderá apresentar falhas e levantar dúvidas. Uma composição como “Billie’s Bounce” de Charlie Parker, entra na terceira categoria porque foi escrita por um músico de jazz e tem uma melodia relativamente sofisticada, mas pertence igualmente à primeira categoria porque é escrita sobre a forma de blues de 12 compassos. Independentemente disso, se esta composição for chamada para ser tocada numa jam session e algum dos músicos presentes alerte para o facto de não a conhecer, os restantes músicos presentes que a conheçam, no intuito de ajudar o seu colega e conseguirem avançar na mesma com a performance da

composição, dirão “é um blues em Fá”. Este tipo de dinâmica em palco é muito usado na prática do jazz e este tipo de referências – como dizer *blues em Fá* – revela-se extremamente importante na comunicação entre músicos de jazz. A divisão tripartida do repertório aqui proposta tenta de alguma forma reportar-se também a este tipo de referências usadas entre músicos. Neste exemplo da composição “Billie’s Bounce”, torna-se na prática mais importante pensar na sua utilização na primeira categoria.

Um outro exemplo da fragilidade desta organização coloca-se com a composição “Take The ‘A’ Train”: Apresenta as mesmas características formais e harmónicas da maioria das canções populares do *Great American Songbook* e poderia ter sido escrita por George Gershwin ou Irving Berlin. Tendo em conta estes aspectos, a canção cairia claramente na segunda categoria. Mas o seu verdadeiro compositor foi Billy Strayhorn, músico de jazz conhecido pela sua colaboração chegada com Duke Ellington. Desta forma, sendo uma composição nascida no meio do jazz, “Take The ‘A’ Train” teria então de pertencer à terceira categoria. Se pegarmos novamente na maneira como os músicos de jazz tratam esta composição e dadas as suas parecenças com o repertório popular americano, não fará muito sentido pensar nela como uma composição pertencente à terceira categoria, ao lado de temas como “Blue In Green” de Miles Davis ou “Giant Steps” de John Coltrane. Esta organização do repertório standard em três categorias, funciona assim para melhor reflectirmos sobre a maneira como os músicos o abordam, e não tanto para verificar com clareza e exactidão qual a origem de uma qualquer composição em particular.

### **O blues de 12 compassos**

A primeira categoria de standards de jazz engloba as composições construídas sobre a forma de blues. Quando se fala de forma no jazz, trata-se de um ciclo que compreende um número de compassos fixo, que se vai repetindo e sobre o qual a improvisação acontece. Na gíria do jazz, esse ciclo chama-se *chorus*. O mais habitual é que as improvisações decorram em *choruses* sucessivos, não contando assim a forma com quaisquer introduções, codas ou outras partes acrescentadas, mas será possível também encontrar alguns casos menos frequentes onde isso aconteça. Embora existam blues com formas diferentes, com 8 ou 16 compassos (Martin & Waters, 2009, p. 40), na sua forma mais comum – a que poderemos chamar *progressão standard* – o chorus do blues costuma durar 12 compassos, e é tratado na literatura simplesmente como *12-bar blues*. Na sua expressão mais primitiva, nos finais do século XIX no sul dos E.U.A., o blues era essencialmente música vocal, e as frases musicais poderiam durar o tempo necessário para que o texto pudesse ser todo cantado (Jaffe, 1996, p. 36), não havia

ainda formas definidas. Consequentemente a colocação dos acordes dentro da progressão harmónica poderia não decorrer da mesma maneira em dois choruses seguidos. Quando isso acontecia enquanto um cantor se acompanhava a si próprio à guitarra ou ao piano, não havia problema, a forma podia ser alterada livremente de chorus para chorus. Mas a inclusão de mais instrumentos, o aumento do número de músicos numa performance, e o desenvolvimento do blues instrumental terão ditado a fixação de formas mais rígidas.

Poder-se-á dizer que o blues é uma convergência de influências musicais africanas e europeias (Jaffe, 1996, p. 35). Uma das influências da música europeia será a organização das frases musicais em grupos de 4 ou 8 compassos. Assim, o blues de 12 compassos subdivide-se em três grupos de quatro compassos, uma assimetria particular que terá origem na poesia popular afro-americana da época. Segue-se um excerto da letra de “Reckless Blues” de Bessie Smith (como em DeVeaux & Giddins, 2009, p. 32):

*When I wasn't nothing but a child,  
When I wasn't nothing but a child,  
All you men tried to drive me wild.*

Os três versos correspondem aos três grupos de quatro compassos. O material temático destes três grupos transporta consigo a herança africana conhecida como *pergunta-resposta*, em que num grupo vocal, uma frase musical é declamada por um cantor solista e é seguidamente respondida por outro solista ou pelo coro inteiro. Neste caso a primeira frase musical – a *pergunta* – é declamada duas vezes, e a *resposta* surge na linha final. Cada verso ocupa o espaço de quatro compassos, o que em termos formais pode ser simbolizado pelas letras A A B. DeVeaux & Giddins entram ainda em mais detalhe nesta exploração da pergunta-resposta: no caso de “Reckless Blues”, em cada linha de 4 compassos, a voz canta o texto durante dois compassos e meio e os restantes compasso e meio são ocupados com a resposta improvisada por um instrumento solista (2009, p. 32). Este novo efeito de pergunta-resposta em cada linha de 4 compassos, embora seja uma característica dos blues mais tradicionais, não representa uma imposição e não se verifica em todos os estilos de escrita de melodias sobre formas de blues.

Do ponto de vista harmónico, a forma de blues de 12 compassos mais tradicional compreende apenas três acordes: as tríades da tónica – ou seja, do grau I – do grau IV e do grau V. No caso de um blues em modo maior, estas três tríades são maiores; nos casos de blues construídos em modo menor, normalmente as tríades dos graus I e IV são menores, passando a i e iv. A tríade de grau V pode aparecer maior, exercendo uma função mais clássica de acorde

dominante, ou pode aparecer menor, atribuindo à composição uma cor mais modal devido à ausência de um acorde de grau V dominante que faça soar uma cadência perfeita. A figura 1 mostra como estes três acordes aparecem distribuídos na forma de blues de 12 compassos.

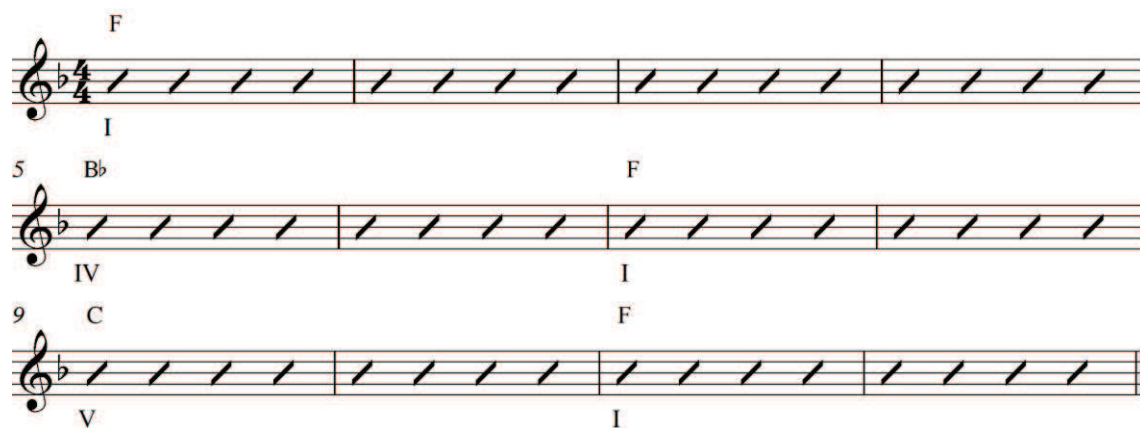


Figura 1. Forma de blues de 12 compassos com a distribuição dos três acordes básicos, I, IV, V.

De acordo com Andy Jaffe (1996), a forma de blues contém normalmente três qualidades harmônicas importantes que lhe trazem estrutura e solidez: o acorde da tônica, grau I, ocupa toda a primeira linha de 4 compassos; o acorde da subdominante, grau IV, aparece na segunda linha, nos compassos 5 e 6, para depois haver um regresso ao acorde de grau I, nos compassos 7 e 8; a última linha de 4 compassos, onde se dá a resposta e portanto a conclusão da forma, contém uma cadência, que poderá ser simplesmente V-I, ou alguma outra forma mais elaborada, dependendo do estilo de harmonização (p. 37). O blues de 12 compassos, harmonizado desta maneira com estes três acordes, aparece assim na sua versão mais simples, cumprindo as directivas sugeridas por Jaffe. Na opinião de DeVaux & Giddins (2009, p. 33), os blues raramente são tocados desta maneira tão simples. Para criar alguma variedade, os músicos costumam acrescentar e substituir acordes. Este processo de *rearmonização* é comum e acontece particularmente em zonas onde a harmonia original permanece estática durante mais tempo. Na primeira linha de 4 compassos, por exemplo, é comum haver uma ida aos graus IV ou V no compasso 2, regressando no compasso 3 ao acorde da tônica. A cadência da última linha, no compasso 10, costuma ter o acorde de grau V substituído pelo acorde IV. Esta fórmula é bastante usada nos blues eléctricos que tiveram origem no *rhythm and blues* dos anos 50 e 60. Os músicos de bebop trocaram o acorde V dos compassos 9 e 10 pela sua preferida fórmula ii-V-I, aparecendo o acorde de grau ii no compasso 9, muitas vezes preparado pelo seu dominante secundário no compasso 8. É habitual também que nos dois últimos compassos se toquem finais



típicos do idioma de blues<sup>32</sup> ou que se faça uma reharmonização utilizando uma pequena progressão baseada na fórmula I-vi-ii-V, conhecida como *turnaround*<sup>33</sup>, ou *turnback* (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 33). O intuito é gerar mais tensão harmónica no final da forma, acelerando a velocidade do ritmo harmónico e provocando uma espécie de propulsão que prepara a repetição para mais um chorus.

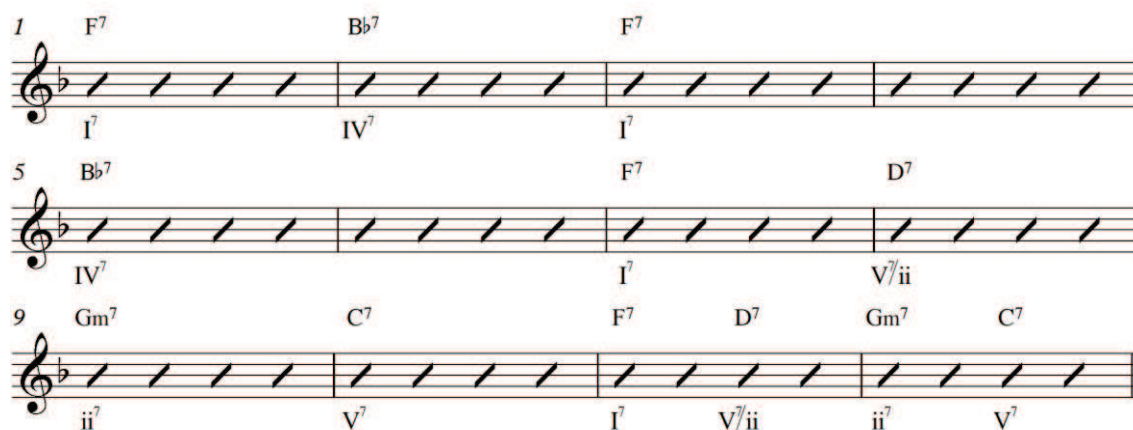


Figura 2. Forma de blues de 12 compassos com uma progressão harmónica comum no jazz dos anos 50.

A figura 2 mostra um blues de 12 compassos com esta harmonização muito comum no jazz dos anos 50.

Um aspecto que é salientado por Andy Jaffe (1996, p. 37) e que merece também aqui ser destacado, é o facto de todos estes acordes terem uma sétima menor. Nos casos dos compassos 8, 9, 10, no segundo acorde do 11, e no compasso 12, as sétimas aí adicionadas correspondem ao que seria de esperar na tradição tonal da música ocidental, e que de resto começou desde o início a ser muito usado no jazz. As sétimas nos acordes de grau V, ou nos dominantes secundários dos compassos 8 e 11, são sétimas típicas de acordes de sétima da dominante, que se espera que resolvam por um intervalo de quinta abaixo. Os acordes menores de sétima dos compassos 9 e 12 estão também dentro das normas da sua habitual utilização na música tonal. Os acordes que não se encaixam naquilo que é esperado em termos tonais, são os acordes de grau I e IV. Na música tonal mais convencional, os acordes diatónicos destas posições, ora se mantêm como tríades, ora se lhes acrescenta uma sexta ou uma sétima maiores. Na escala diatónica maior, estes acordes apresentam como possibilidades mais comuns, as mostradas na figura 3:

<sup>32</sup> Ver Jaffe (1996, p. 37).

<sup>33</sup> No texto o turnaround aparece como I-vi-ii-V, que é a sua versão mais diatónica, mas há diversas variações possíveis. Uma que é bastante comum – mas não a única possível – é a que aparece na Figura 2, ou seja, I-V7/ii-ii-V, em que o segundo acorde é um dominante secundário.



Figura 3. Acordes de grau I e IV com diferentes possibilidades diatônicas.

Os acordes com sétima da alínea c) da figura 3 contêm sétimas maiores, mas os acordes classicamente usados nos blues são acordes com sétima menor. A presença deste tipo de acordes nas posições de grau I e IV confere aos blues uma sonoridade característica. A figura 4 ilustra as diferenças entre os acordes diatônicos com sétima e os acordes que aparecem nos blues.



Figura 4. Comparação dos acordes diatônicos de grau I e IV com os que aparecem nos blues.

Alguns autores apelidam estes acordes de dominantes, por terem uma construção igual à de um acorde de sétima da dominante. A bem do rigor, um acorde de sétima da dominante costuma aparecer numa posição harmônica de tensão que procura resolver, normalmente por intervalo de quinta abaixo. Se pensarmos nos três acordes básicos de blues que aparecem na figura 1 e lhes acrescentarmos uma sétima menor, apenas o de grau V fica completamente diatônico e ganha esta tensão resolutiva. Os restantes – I e IV – ficam com uma construção igual, mas sem este tipo de tensão. Ganham em vez disso uma coloração modal, aproximada à dos acordes construídos sobre o modo mixolídio, o quinto modo da escala maior, equivalente a uma escala maior normal, mas com o sétimo grau baixado. Nos blues, o acorde de grau I continuará a soar solidamente como um acorde de tônica e o de grau IV terá a instabilidade característica dos acordes de subdominante. Cada um dos acordes mantém a sua função tonal



esperada dentro dos sons da harmonia tonal, mas com uma coloração modal particular que lhes trará um som mais *bluesy*, para usar aqui um termo da gíria. Chamar *dominantes* a todos estes acordes por igual, significaria reduzi-los nas suas funções individuais dentro da progressão harmónica e não faria justiça ao equilíbrio formal criado pela diferente contribuição de cada um deles. O fenómeno que acontece, por exemplo, num ciclo de acordes dominantes, em que se vai perdendo a noção de tónica à medida que este se desenrola, não acontece aqui. Embora os acordes do blues sejam tríades maiores com sétima menor e se encontrem também à distância de intervalos de quinta, a noção de tónica está constantemente presente e a cadência perfeita V-I tem um carácter conclusivo.

O aparecimento destas notas estranhas à tonalidade pode ter como possível explicação a construção das melodias dos blues. São vários os livros de teoria de jazz que referem a existência de uma escala de blues. Considera-se aqui válida a opinião de Jaffe (1996, p. 39) quando este diz que esta escala é mais uma teorização resultante de uma análise das práticas melódicas do blues, do que mesmo uma escala, “a formal scale per se” (idem, p. 39). Com efeito, as melodias típicas de blues fazem uso constante de determinadas notas que, quando confrontadas com os acordes de acompanhamento, produzem algumas dissonâncias particulares que ajudam a caracterizar o estilo. A colecção de notas que compõe esta suposta escala de blues, que é mais ou menos aceite pela generalidade dos autores, é aqui reproduzida na figura 5, a partir da proposta de Andy Jaffe (idem, p. 39) e transposta para a tonalidade de Fá:

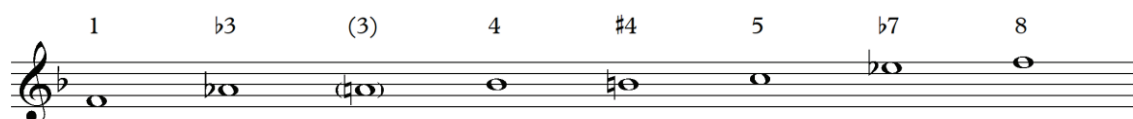


Figura 5. Colecção de notas habitualmente usadas nas melodias de blues, tratada por alguns autores como a *escala de blues*.

Uma observação atenta da figura 5 mostra que nem todas as notas desta colecção pertencem à escala de Fá maior. As notas que não existem nesta tonalidade são as que formam as tais dissonâncias características – *b3*, *#4*, *b7* – e são conhecidas como *blue notes*. Estas notas são muitas vezes executadas com um certo grau de liberdade na sua afinação, seja através de portamentos na voz, ou de outras técnicas instrumentais de produção de notas que ultrapassem a divisão mínima da escala em meios-tons, produzindo micro-tons que se podem *arrastar* por exemplo, entre a nota *b3* e a 3, ou entre a *#4* e a 5 (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 24). Se pensarmos na harmonia do blues como sendo construída em primeiro lugar por tríades, a sobreposição destas blue notes da melodia sobre as três tríades básicas proporcionam os tais

acordes com sétima menor a que alguns autores chamam acordes dominantes (Jaffe, 1996, p. 39). A figura 6 mostra os acordes de grau IV e grau I com a junção das blue notes que permitem a formação dos acordes com sétima menor:



Figura 6. Tríades de grau IV e I com a junção das blue notes que formam os acordes com sétima menor.

Terão sido estes hábitos melódicos que trouxeram a transformação das tríades básicas em acordes com sétima menor, criando uma linguagem harmônica própria do idioma dos blues.

Outra transformação harmônica interessante provocada pela presença das blue notes – e também aproveitada na harmonia de jazz – é a possibilidade da sobreposição de uma terceira menor sobre um acorde que já contém uma terceira maior. Dentro da tonalidade de Fá que tem vindo a ser usada nos anteriores exemplos, o acorde de grau I pode conter a nota Lá bemol – na escala, a b3 – e o de grau V a nota Mi bemol, que será a nota b7 da escala, como demonstrado na figura 7.

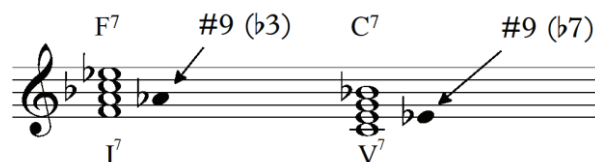


Figura 7. Tensões #9 configuradas a partir de blue notes.

Estas coexistências são convencionalmente conhecidas por tensões ou extensões. Por exemplo, a nota Lá bemol no acorde da tônica, se passar a chamar-se Sol sustenido, torna-se na tensão de nona aumentada, ou #9. As blue notes podem ainda gerar outras tensões igualmente interessantes. Ainda que a utilização de tensões no jazz não provenha unicamente do idioma dos blues, a tensão #9 sobre um acorde maior com sétima menor tem uma cor particular que é muito associada a esta linguagem. Por outras palavras, a presença de uma terceira menor na melodia quando a harmonia contém um acorde com terceira maior é algo que faz ressaltar bastante a sonoridade desta blue note, reportando assim ao idioma dos blues. O estudo destas sobreposições das blue notes sobre a harmonia tonal convencional é importante para uma

melhor compreensão da harmonia do jazz, como nos conta Andy Jaffe: “It is important also to understand that as a larger principle, the superimposition of blue notes on other diatonic and diatonically related harmonies both within and outside of the Blues form, has had an impact on the evolution of the jazz harmony” (1996, p. 41).

A forma de blues de 12 compassos tem uma grande predominância enquanto progressão harmónica standard, sobre a qual se escreveram muitas composições ao longo de toda a história do jazz. A forma básica de três acordes aqui descrita pode ser reharmonizada de diversas maneiras. A versão da figura 2 é uma harmonização bastante comum, mas não será de longe a única que é utilizada. Por mais reharmonizações que se façam nesta forma standard, desde que sejam cumpridas as três qualidades harmónicas<sup>34</sup> assinaladas por Jaffe (1996, p. 37), que funcionam aqui como pontos de referência, a forma será perceptível e os músicos em performance saberão onde se situam dentro dela. Mesmo que haja uma progressão harmónica fixa, decidida antes de uma performance, e que esta seja tocada na exposição da melodia ou do arranjo do tema, é natural que durante uma improvisação os músicos imponham novas harmonizações sobre esta estrutura base, decididas no momento. De acordo com Ricardo Futre Pinheiro “As possíveis re-harmonizações de um “*blues*” são inúmeras. Um músico, no decurso da sua improvisação, poderá optar por diferentes esquemas harmónicos, impondo-os sobre a estrutura básica da composição” (2012, pp. 71–72). Os musicólogos Robert R. Faulkner & Howard S. Becker concordam e acrescentam que entre músicos é suficiente dizer que se vai tocar um blues e em que tonalidade, não havendo necessidade de especificar mais nenhum aspecto harmónico em particular:

Musicians vary this blues structure endlessly.... When players want to suggest that a group play this form, they can describe it adequately by saying “It’s a blues in C,” or any of the other twelve possible keys (including their counterparts in the related minor keys). (Faulkner & Becker, 2009, pp. 21–22)

O blues de 12 compassos é uma progressão standard no jazz. Foi o suporte para a criação de centenas de composições – as chamadas *blues heads*<sup>35</sup> – que foram gravadas inúmeras vezes. Em performances de jazz que não contenham nenhum arranjo em particular, os blues são

---

<sup>34</sup> Descritas na página 82.

<sup>35</sup> “HEAD. In jazz, it is the term for the melody to a song or tune” (J. S. Davis, 2012, p. 160). Na ausência de algum arranjo específico, a cabeça do tema é normalmente a exposição inicial e final da melodia numa performance. Nas jam sessions é possível por vezes ver os músicos a assinalarem o último chorus de solo improvisado. Nessas situações, o líder designado ou um dos solistas faz sinal com um olhar para os restantes músicos, enquanto momentaneamente aponta um dedo indicador para a sua própria cabeça.

normalmente tocados com a exposição da *cabeça* no início – duas vezes porque é uma forma pequena – seguindo-se os solos improvisados sobre a estrutura harmónica. No final dos solos, toca-se novamente duas vezes a cabeça do tema e termina-se com o final da versão original, ou com alguma outra solução improvisada no momento. A maior parte do tempo da performance é ocupada com a secção de solos improvisados. Como a estrutura harmónica é muito semelhante nas diferentes performances de um blues, torna-se praticamente impossível distinguir qual a composição que está a ser tocada se, por exemplo, se entrar na sala a meio dos solos, ou se não se colocar a gravação a tocar desde o início. Por outras palavras, muitas das diferentes cabeças de blues que foram escritas, serviram apenas como pretexto para se voltar a tocar e a improvisar sobre uma forma já conhecida. Isso permite que se possam criar condições para uma performance bem-sucedida de um blues, sem que haja nenhum ensaio prévio, com músicos que nunca tenham tocado juntos, como acontece frequentemente em jam sessions. No decorrer do seu estudo sobre jam sessions em Nova Iorque, Ricardo Futre Pinheiro testemunhou que “composições como ‘Billie’s Bounce’ de Charlie Parker, e ‘Sandu’ de Clifford Brown foram frequentemente tocadas.” (2012, p. 71), o que comprova que esta forma está muito presente nas jam sessions e que permanece viva e actual no repertório do jazz. Robert Witmer (2003) afirma que os standards são canções que supostamente um músico profissional deve conhecer<sup>36</sup>. No caso dos blues, não são apenas as canções – as tais cabeças-pretexto – que são standards, mas sim a própria progressão. A forma de blues de 12 compassos tornou-se indispensável e intemporal, engloba uma boa parte do repertório, e deve ser conhecida e estudada por qualquer sério aspirante a músico de jazz.

### **A canção popular de 32 compassos**

A segunda categoria de standards de jazz nesta divisão tripartida do repertório, tem designações diferentes, consoante o autor que as trata. Vimos anteriormente Robert Witmer chamar-lhes *mainstream standards*<sup>37</sup>, mas há igualmente quem lhes chame “Tin Pan Alley popular songs” (Ake, 2010, p. 19), ou simplesmente “standard songs” (Townsend, 2000, p. 170). Faulkner & Becker chegam mesmo a chamar-lhes “canonical popular songs, conventionally known as ‘standards’” (2009, p. 22). Perante as diferentes designações para este bloco do repertório, e porque o que interessa aqui abordar são os aspectos formais e composicionais, optou-se pela designação de DeVaux & Giddins “Thirty-two-bar pop song form” (2009, p. 37), justificando-se assim o título desta secção. Na verdade, nem todas as

---

<sup>36</sup> Ver página 66.

<sup>37</sup> Ver página 67.

canções desta categoria têm 32 compassos, é apenas uma generalização. Pertencem igualmente a este grupo algumas canções com formas irregulares ou pouco convencionais, como nos casos de “Alone Together” de Arthur Schwartz e Howard Dietz, que tem 44 compassos, ou “A Foggy Day” de George e Ira Gershwin, com 34 compassos. Estes casos serão tratados como variações de uma forma-base à qual, por alguma razão composicional, terão sido acrescentados ou subtraídos compassos.

As canções de 32 compassos aqui retratadas são as canções que constituem o *Great American Songbook*, na sua maioria criadas por compositores e letristas que desenvolveram o seu trabalho no seio da indústria musical nova-iorquina da primeira metade do século XX, conhecida por Tin Pan Alley. Nomes como Cole Porter, George e Ira Gershwin, ou Richard Rodgers e Lorenz Hart, estão entre os mais importantes escritores de canções deste período. O produto do seu trabalho destinava-se essencialmente aos teatros musicais da Broadway, muitas vezes adaptado posteriormente para o cinema em Hollywood e celebrizado nas emissões de rádio e nos salões de espectáculos e dança. Nalguns casos as canções estreavam directamente em filmes, ou eram inicialmente gravadas por algum artista conhecido e tornavam-se populares a partir das emissões de rádio. São canções com melodias tonais simples, “fáceis de memorizar e cantar” (Pinheiro, 2012, p. 74), com uma extensão que raramente ultrapassa um intervalo de dez notas, ou seja, uma oitava mais uma terceira, e na maioria das vezes até menos que isso. A grande parte das melodias é diatónica, movendo-se por graus conjuntos ou por arpejos, em frases de dois ou quatro compassos (Faulkner & Becker, 2009, p. 22).

Dentro da forma de 32 compassos, existem dois tipos de estrutura habitualmente usados nestas composições, a estrutura AABA e a ABAB’. O segundo caso é também conhecido como ABAC. Embora os exemplos que serão apresentados mais adiante mostrem que até seria possível encontrar uma diferença subtil entre ABAB’ e ABAC, o que de facto acontece na prática é que ambas as designações são tratadas como sinónimos. As letras de estrutura são referentes a ideias musicais ou conjuntos de frases melódicas que duram oito compassos, normalmente divididos em duas frases de quatro compassos, ou quatro frases de dois. Esta organização do material refere-se apenas ao conteúdo mais central da canção, não compreende quaisquer introduções, ligações ou codas que possam existir em diferentes gravações da canção. Estes outros momentos são frequentemente criados pelos arranjadores em torno do material já existente, e são bastante mais passíveis de ter alterações de versão para versão. O conteúdo mais central da canção, embora possa também ser reharmonizado e reinterpretado, costuma manter a sua estrutura e melodia originais. É preciso não esquecer que estamos aqui a falar de música vocal, o que significa que são permitidas maiores ou menores introduções e codas

instrumentais, mas a parte central da canção, a que será cantada com letra, essa dura habitualmente estes 32 compassos.

Muitas destas canções, na sua versão original do teatro ou do cinema, contêm uma espécie de prelúdio, às vezes cantado, outras meio declamado. Esta secção é conhecida por *verse*. No meio da acção de uma peça ou de um filme, o *verse* pretende travar momentaneamente o decorrer da história e preparar o ouvinte para a canção que vai ser interpretada em seguida. Será como que o equivalente ao recitativo que antecede uma ária, na ópera clássica. Nalguns casos, os cantores de jazz continuam a interpretar o *verse* de algumas canções, mesmo quando estas são tocadas fora do contexto da peça ou do filme. Exemplos comuns são os de “Someone to Watch Over Me” de George e Ira Gershwin, ou de “Bewitched, Bothered and Bewildered” de Richard Rodgers e Lorenz Hart. Acontece que, tal como nos recitativos da ópera, estes prelúdios são interpretados de uma maneira algo livre ritmicamente, seguindo mais a direcção do texto, que é aqui mais importante. O tamanho dos *verses* também varia bastante de uma canção para outra. As suas melodias são relativamente simples, pouco elaboradas, com muitas notas repetidas para suportar o texto. É como se o compositor estivesse a guardar o seu melhor material para a canção que chegará a seguir. Os dois exemplos aqui apresentados são casos relativamente raros de melodias muito interessantes nos *verses* de canções, e talvez seja por isso que muitos cantores ainda optam por mantê-los nas suas interpretações. Mas, dada a supremacia do texto, a ausência de estruturas fixas e a falta de riqueza melódica, será pouco comum que existam gravações instrumentais de jazz em que os músicos tenham aproveitado o *verse* das canções. A pratica mais frequente é a de se criar uma pequena introdução de quatro ou oito compassos, para depois entrar directamente na parte central da canção. É esta parte central que constitui assim a forma básica de 32 compassos, e é a que vem normalmente transcrita nos fake books.

Uma estrutura AABA pode ser descrita como uma primeira ideia musical de oito compassos, seguida de uma repetição da mesma ideia, perfazendo os primeiros 16 compassos. Normalmente será nestas partes A que se poderá escutar a melodia principal, o tema melódico que se irá tornar mais memorável, também porque ao todo irá ser tocado três vezes. É natural que os finais do primeiro e segundo segmentos sejam diferentes, sendo o segundo mais conclusivo e com uma preparação harmónica para o B, implicando frequentemente uma modulação. O segmento B, por vezes também conhecido como *bridge*, tem igualmente oito compassos. É normalmente contrastante, e o compositor obtém o efeito de contraste criando material melódico novo, mudanças de tom ou de modo, ou juntando tudo isto. Esta *bridge* funciona frequentemente como uma *ponte* de regresso ao tema principal que foi apresentado

nos dois primeiros segmentos A. Por outras palavras, o B nem sempre representa um segundo tema melódico com material próprio para desenvolvimento. Por vezes trata-se simplesmente de uma zona modulante, com células<sup>38</sup> harmónicas ii-V ou ii-V-I, e cuja melodia, nalguns casos, não será tão memorável como a do tema principal. O último segmento A com os oito compassos finais será então a última exposição do primeiro tema. Depois do B contrastante, o regresso à tonalidade inicial e à melodia principal, nesta altura já algo familiar, proporciona ao ouvinte a sensação de uma espécie de regresso a casa – talvez por isso se use a expressão *home key* – permitindo o encerramento da forma de uma maneira conclusiva e satisfatória. Este A final é frequentemente aproveitado pelos letristas para concluir ou resumir a ideia apresentada no desenrolar da letra ao longo da canção, e não será raro o aparecimento aqui da frase que lhe dará o seu título, como nos casos de “The Man I Love” de George e Ira Gershwin, ou “The Nearness of You” de Hoagy Carmichael e Ned Washington. A imagem do Anexo A ilustra uma forma AABA, tomando como exemplo a canção “Have You Met Miss Jones”, de Richard Rodgers e Lorenz Hart.

Na estrutura ABAB’, ou ABAC, as letras compreendem igualmente uma organização em grupos de oito compassos: uma primeira ideia de oito, a que se sucede uma nova com mais oito, ou seja, AB; uma nova exposição do A, seguida de uma conclusão nos últimos oito compassos. Dependendo da canção, este último segmento de oito compassos pode ser muito parecido com o segmento B, apenas com um final diferente nos últimos quatro compassos, para encerrar a forma. Daí a utilização das letras estruturais ABAB’. Por exemplo, no caso da canção “There Will Never Be Another You”, de Harry Warren e Mack Gordon, os dois segmentos A são completamente iguais, exceptuando a letra. Comparando o B com os últimos oito compassos da canção, é possível verificar que a melodia e a harmonia seguem iguais até ao quarto compasso. Quase metade de ambos os segmentos, é igual. A partir do quarto compasso tornam-se diferentes, mas como começam da mesma maneira, poder-se-á dizer que representam a mesma ideia musical com conclusões diferentes, ou seja, B e B’. Noutros casos, o último segmento de oito compassos pode apresentar material completamente novo, distanciando-se assim do material do segmento B. Nestes casos, torna-se apropriada a designação ABAC,

---

<sup>38</sup> Os músicos de bebop apreciavam muito a progressão ii-V-I e desenvolveram muita da sua linguagem improvisacional em torno dela, ou da variante ii-V, sem a resolução na tônica. Desde essa altura até aos dias de hoje, um dos métodos que os estudantes de jazz usam para aprender e assimilar a linguagem do bebop é através da prática de frases sobre estas duas variantes da progressão, os chamados *licks*. Esta progressão era de tal forma importante no bebop, que era muito comum a sua utilização como forma de trazer mais variedade a uma harmonia simples. Uma cadência V-I com um acorde em cada compasso passaria facilmente a ser um ii-V-I, em que os dois primeiros acordes ocupariam o primeiro compasso. Algumas rearmonizações utilizam sequências de ii-Vs a descer por tons inteiros, em que o acorde V, em vez de resolver no I, resolve num acorde menor que por sua vez é o ii de um novo ii-V. Desta forma, podemos encarar o ii-V como uma pequena célula harmónica.



distinguindo mais as duas partes como entidades distintas. De Gerald Marks e Seymour Simons, a canção “All of Me”, novamente com a excepção da letra, é igual entre os compassos 1 e 8 e os seus equivalentes 17 a 24, representando os dois segmentos A, que têm ainda como particularidade o ritmo harmónico mais lento, com os acordes a sucederem-se de dois em dois compassos. A parte B é uma continuação dos motivos melódicos do A, com uma direcção semelhante nos intervalos da melodia e com as mesmas células rítmicas. Do ponto de vista harmónico, este B caracteriza-se por uma pequena passagem pela relativa menor, mantendo o ritmo harmónico à mesma velocidade dos segmentos A, transitando depois em ciclo de quintas para a cadência que traz de volta o acorde da tónica no segundo A. Já a parte C começa com a novidade do acorde de grau IV – cuja utilização é frequente no B de um AABA – e inicia uma descida harmónica, também em ciclo de quintas em direcção à tónica, mas aqui já com um acorde de empréstimo modal no compasso 26, algo que não tinha aparecido antes na canção. Este segmento C traz também algum material melódico novo, com arpejos ascendentes que incluem a nota mais aguda de toda a canção, o que contrasta com as linhas descendentes do motivo inicial, proporcionando assim um final mais aberto e festivo. Nesta situação, a designação ABAB’ parece não assentar tão bem, dada a maneira como o último segmento de oito compassos se afasta das ideias musicais da parte B. Aqui estamos claramente perante uma forma ABAC.

Independentemente da designação mais apropriada, em ambos os exemplos dados, a estrutura formal segue um raciocínio de composição semelhante: uma ideia, seguida de uma outra, o regresso à primeira ideia, e uma última diferente para terminar. Uma outra maneira de observar esta estrutura formal poderia ser a de se pensar em dois grupos de 16 compassos. Neste caso a forma seria AA’, ou seja, duas ideias que começam iguais, mas que terminam de maneira diferente. Esta visão da forma encontra-se patente, por exemplo, na versão do *The Real Book* do *lead sheet* da canção “All of Me”. Observando o Anexo B, pode-se constatar que o editor da partitura optou por dividir a composição em duas partes. Embora as letras dentro de caixas que aparecem sobre os compassos 1 e 17 sejam letras de ensaio e não letras de organização da forma, a opção de colocá-las nestes pontos transmite a ideia de uma composição dividida em dois blocos de 16 compassos cada. Esta ideia é reforçada pela colocação de barras duplas no final dos compassos 16 e 32. Por comparação, o *lead sheet* da canção “Have You Met Miss Jones”<sup>39</sup>, retirada do mesmo livro, tem barras duplas de oito em oito compassos, tratando-se neste caso de uma forma AABA. As canções populares de 32 compassos constituem uma parte muito importante do repertório standard de jazz. Na secção seguinte será tratada uma progressão

---

<sup>39</sup> Ver Anexo A.



standard que tem origem numa canção AABA proveniente desta segunda categoria, a canção “I Got Rhythm” de George e Ira Gershwin.

### **Composições do jazz: os contrafactos**

A divisão tripartida do repertório aqui proposta, com base numa perspectiva estrutural e estilística, compreende uma terceira categoria: as composições originais dos músicos de jazz. Como o foco central deste trabalho incide sobre a adaptação de música escrita por compositores e autores considerados exteriores à comunidade do jazz, esta categoria de composições nascidas ali dentro, abrange uma grande massa de repertório que se encontra para além do objecto em estudo. Existe, no entanto, uma parte dele que importa aqui abordar, dada a sua relação com a segunda categoria, a das canções de 32 compassos: trata-se dos *contrafactos*. O termo, que não existe no dicionário de português, é aqui criado como uma derivação da palavra portuguesa *contrafacção*, e serve para permitir uma tradução aproximada da palavra inglesa *contrafacts*, como na utilização aqui feita por Kevin Whitehead:

Melodies can be copyrighted, but not their underlying chord schemes. So jazz musicians took to writing “contrafacts”—new tunes based on the chords of existing ones, occasionally mixing one song’s A section with another’s B. The most popular basis for contrafacts is Gershwin’s 1930 “I Got Rhythm.” Its chord sequence – “rhythm changes” for short – is the most popular in jazz, next to the blues. (Whitehead, 2011, p. 13)

Neste contexto, um contrafacto é uma composição de um músico de jazz, pertencendo então à terceira categoria. Caracteriza-se por ser uma melodia original criada sobre uma progressão harmónica já existente, normalmente uma progressão de uma canção popular da segunda categoria. O pedagogo de jazz David Baker, na sua seminal obra *How to play bebop*, propõe a seguinte definição: “A contrafact is a tune which is based on an extant set of chord changes (harmonic progression), and it was this type of tune which comprised a large portion of the bebop repertoire.” (1987, p. 1). Em seguida, ressalva que esta prática de apropriação de progressões harmónicas no jazz já se fazia antes do aparecimento do bebop, enumerando depois uma série de exemplos de contrafactos criados no jazz anterior a este período. Refere também, tal como Whitehead, a importância de uma progressão harmónica em particular, na criação de contrafactos no bebop, a da canção “I Got Rhythm” de George e Ira Gershwin: “After the blues, the changes to ‘I Got Rhythm’ serve as the basis for more bebop tunes than any other single composition. Other favorite bases for tunes include ‘What Is This Thing Called Love,’ ‘How

High the Moon,’ and ‘Honeysuckle Rose.’” (Baker, 1987, p. 1). As *chord changes* – mudanças de acordes, ou como Baker refere, simplesmente as *changes* – da canção “I Got Rhythm” são muito marcantes deste período do jazz e tornaram-se conhecidas como as *rhythm changes*.

A seguir ao blues de 12 compassos, a progressão *rhythm changes* é a mais importante progressão standard da história do jazz. Tal como o blues, esta progressão, uma forma AABA, tem determinados pontos de apoio ao longo dos seus 32 compassos, que funcionam como um *esqueleto* de referências cadenciais para os músicos improvisadores. Em torno deste esqueleto, são criadas inúmeras rearmonizações e versões diferentes, que se distanciam por vezes bastante da canção original de Gershwin. O Anexo C apresenta a progressão *rhythm changes* com uma harmonização comum, podendo haver muitas outras opções possíveis. Normalmente as cadências do final do segundo A, do B e do último A, permanecem inalteradas para ajudar a definir a forma.

Na citação anterior, David Baker refere ainda três exemplos de canções muito adaptadas em contrafactos, para depois prosseguir:

The contrafact was valuable for a wide variety of reasons. During the bebop era the working performer was expected to function without music most of the time and to be familiar with a common body of tunes and changes which were virtually public domain.... Many of the tunes which served as bases were tunes which were a part of the basic repertoire of bands in which the beboppers served their respective apprenticeships and were consequently very familiar to them. It seems perfectly logical, then, that in choosing tunes for the ubiquitous jam sessions, the often hastily prepared record dates, and the gigs that used X amount of memorized heads in X hours, that musicians would rely on already memorized chord structures, which meant simply learning new melodies instead of learning both new melodies and new chords. (Baker, 1987, p. 1)

Baker, tal como outros autores já aqui citados, sublinha também a ideia de que supostamente os músicos performers deverão conhecer bastante repertório popular. Quando o autor refere “expected to function without the music”, quer dizer que os músicos deverão tocar sem partituras, por comparação, por exemplo, com os músicos de uma orquestra sinfónica. Saber muita música de cor significa conhecer bem não só as melodias, mas também as progressões harmónicas sobre as quais se vai improvisar. De acordo com Baker, a importância dos contrafactos reside no facto de se estar a tocar novas melodias – o que por si só, representa uma renovação do repertório – mas como as estruturas harmónicas são já conhecidas, as

improvisações terão mais chances de serem bem-sucedidas. Consegue-se assim preparar mais material novo em menos tempo. O autor acrescenta outras qualidades dos contrafactos:

In contrast to the compositions of previous eras, the newly written compositions were inextricably linked to and interwoven with the ensuing improvisations. Many of the tunes probably began very loosely and then crystallized, possibly accounting, in a minor way, for the large number of bebop compositions with the A sections varied and those which were actually throughcomposed, such as “Confirmation,” “Hot House,” “Half Nelson” ... Further evidence of this can be seen in the number of melodic phrases shared by different tunes ... The new approaches to improvisation during the bebop era demanded new compositional vehicles consistent with those approaches. (Baker, 1987, p. 1)

O que Baker pretende aqui salientar é que as novas melodias dos contrafactos estavam mais próximas das improvisações do bebop, em termos estilísticos. Se a maioria das canções populares tinham melodias fáceis de cantar, com figuras rítmicas baseadas em mínimas e semínimas, com ocasionais frases em colcheias, os novos contrafactos do bebop eram tocados com andamentos mais rápidos e tinham melodias baseadas em colcheias e semicolcheias, com muitos arpejos e cromatismos vertiginosos e difíceis de executar, quase nunca reflectindo uma melodia tipicamente vocal. Era a nova linguagem do bebop a florescer, fazendo todo o sentido que as cabeças dos temas se assemelhassem ao estilo de melodias que iriam ser tocadas depois nas improvisações. A complexidade das melodias por um lado, e por outro o “number of melodic phrases shared by different tunes” (Baker, 1987, p. 1), levam até a crer que muitas destas melodias dos contrafactos tenham começado por ser estudos de improvisação. Charlie Parker terá criado a melodia da composição “Donna Lee”, baseada nas *changes* de “Indiana”, de James F. Hanley e Ballard MacDonald, provavelmente a partir da necessidade de praticar certas linhas melódicas sobre a harmonia da canção. Ted Gioia refere-se à melodia de “Donna Lee” como “drenched in chromatic tones and bop mannerisms ... so much in the spirit of Parker’s style of constructing phrases.... The pronounced modernism of the composition caught the attention of those trying to come to grips with the new sound of jazz” (2012, p. 87). No século XXI, “Donna Lee” permanece como uma composição associada ao virtuosismo no jazz, como se pode comprovar por estas observações de Gioia: “This is one of the hardest bebop lines to play, so ‘Donna Lee’ is more likely to show up at a gig by a polished pro than at a casual jam.” (Gioia, 2012, p. 87); ou “In modern-day interpretations, as presented by artists such as Wynton Marsalis and Gonzalo Rubalcaba, ‘Donna Lee’ has become something of a bop étude, played as a showpiece and crowd-pleaser” (2012, pp. 87–88).

Outro aspecto relevante dos contrafactos era a possibilidade de se contornarem os direitos de autor. A partir da já aqui citada<sup>40</sup> afirmação de Whitehead (2011), verificamos que os contrafactos permitiam a possibilidade de reencaminhar os direitos autorais para o compositor da nova melodia, mesmo que esta tenha sido composta sobre uma progressão harmónica anteriormente criada por outro compositor, ou juntado duas secções harmónicas de diferentes canções. David Baker explora um pouco mais este assunto:

The contrafact was an inexpensive way of putting together new material with minimum rehearsals, retakes, and composer's fees. It was also a way to avoid paying royalties on recordings of compositions which were chosen simply because the changes provided good improvisational vehicles. Any good improviser in the bebop tradition is expected not only to know and recognize a large body of tunes strictly from the changes, but is also obligated to know the most frequently played heads on those changes. (Baker, 1987, p. 1)

Direitos de autor, direitos de utilização, tempo de ensaios e de estúdio, estas eram as principais poupanças proporcionadas pela introdução de contrafactos no repertório. Para os músicos do bebop, mais do que as canções, interessavam as suas progressões harmónicas. Baker afirma mais uma vez que os músicos deverão supostamente conhecer um “large body of tunes strictly from the changes” (1987, p. 1). Um ouvido experiente e conhecedor do repertório consegue de facto identificar uma canção conhecida simplesmente *a partir da sua progressão harmónica*. No jazz, algumas progressões harmónicas standard sobrevivem às próprias composições que lhes deram origem. A progressão de blues de 12 compassos sobreviverá a qualquer melodia que se lhe queira colar; a progressão rhythm changes tem já uma história muito maior do que a canção que lhe deu origem; os contrafactos são um exemplo disso. Certas progressões são tão conhecidas na comunidade do jazz que bastam por si só; não precisam de ser anunciadas pelas melodias das canções que lhes deram origem. É isto que DeVaux & Giddins entendem por “standard harmonic progressions.” (2009, p. 344). Um bom exemplo é “Are You All The Things?”, um duo de Bill Evans e Eddie Gomez, editado no álbum *Intuition*, de 1975. A gravação começa com o pianista, a solo no piano eléctrico, com uma sugestão da melodia de “Giant Steps” de John Coltrane. Porém, nos compassos seguintes torna-se facilmente perceptível que ele começou directamente a improvisar sobre uma progressão familiar. Logo pelo trocadilho no título da faixa se percebe que Evans não está a tentar esconder

---

<sup>40</sup> Ver página 93.

que se trata da progressão da canção “All the Things You Are”, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II. O que acontece de diferente nesta gravação é que Bill Evans entra directamente na improvisação, seguindo-se depois um solo de contrabaixo, também improvisado. Após acompanhar este solo, Evans regressa; mas onde poderia ter sido a reexposição da cabeça do tema, o pianista continua a improvisar durante mais um chorus, seguindo-se depois um pequeno *vamp*<sup>41</sup> de dois acordes antes do final, pouco preparado, mais típico de uma jam session do que de uma cuidada sessão de estúdio. Apenas neste último chorus se consegue ouvir um pedaço da conclusão da melodia de “All the Things You Are”. Porém, este é um pedaço pequeno demais para se considerar uma reexposição da canção. Neste caso, Bill Evans terá decidido simplesmente que queria gravar um solo sobre esta progressão harmónica, tomando a liberdade de o fazer descontraidamente, sem se preocupar com a exposição da melodia da canção, que em 1975 já era sobejamente conhecida pelos fãs de jazz. Não houve também a preocupação do pianista em criar uma melodia alternativa, aquilo que está aqui a ser tratado como contrafacto. Evans simplesmente começou a tocar sobre as changes da canção. À falta de um melhor conceito, podemos afirmar que “Are You All The Things?” é um contrafacto, porque faz aproveitamento de uma progressão harmónica preexistente, e acabou por ser registada com um novo nome. Mas será de facto uma composição? Em termos autorais, sempre que esta gravação de “Are You All The Things?” for reproduzida nalgum meio de transmissão pública, os seus direitos reverterão para os herdeiros de Bill Evans e não para os de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II. Mas nesta gravação não será fácil encontrar algo a que se possa chamar uma melodia composta. Há motivos que se repetem, sim; mas não de uma forma tão organizada que permita o reconhecimento imediato de uma composição memorável. Por outro lado, há quem defenda que a improvisação em música é uma forma de composição em tempo real. A discussão sobre se “Are You All The Things?” é ou não uma composição, é válida, mas encontra-se para além do âmbito deste estudo. O que importa aqui reter é que, mesmo sem acesso ao trocadilho que o título da faixa deixa escapar, um ouvido experiente em jazz reconhece nesta gravação a progressão harmónica de “All the Things You Are”, e é esta progressão – mais do que a canção de Kern e Hammerstein II – que sobrevive e permanece como um dos mais conhecidos standards de jazz.

---

<sup>41</sup> “A vamp is a repeating melodic or harmonic idea, often one to four bars long. Vamps can provide an introduction to a performance or a background to an improvisation.” (Martin & Waters, 2009, p. 97).

### III. A construção do cânone

A história do repertório aqui tratado tem início em simultâneo com a própria história do jazz. As formas de blues e das canções populares desenvolveram-se em paralelo com os elementos musicais mais marcantes que ajudaram a definir o estilo. Naquela que é tida como a primeira gravação de jazz em toda a sua história, a canção “Livery Stable Blues” (Martin & Waters, 2009, p. 52) é uma forma de blues de 12 compassos. Como foi antes sublinhado<sup>42</sup>, o jazz e a música popular americana das primeiras décadas do século XX, desenvolveram-se em perfeita simbiose. É sabido que os músicos de jazz foram buscar inspiração e material à produção dos compositores do Tin Pan Alley, mas muitos destes traziam igualmente os sons do jazz para os teatros da Broadway, e até para as salas de concerto, como no caso da famosa “Rhapsody in Blue” de George Gershwin. Este compositor tem na sua obra vários exemplos de composições que pretendem claramente assimilar elementos do jazz e trazê-los para o teatro musical. O compositor Aaron Copland considerou a canção “Fascinating Rhythm”, “rhythmically not only the most fascinating, but the most original jazz song yet composed” (Gioia, 2012, p. 113). Ao chamar-lhe uma “jazz song”, Copland está certamente a referir-se a uma canção da música popular, por oposição à música erudita das salas de concerto. Na perspectiva do compositor, a canção popular da América deste período é a *jazz song*. Este é um exemplo da noção de grande proximidade e terreno comum entre as duas áreas, que existia na época. “The Man I Love”, outra canção de Gershwin, utiliza frequentemente a sétima menor dos acordes na melodia, que na opinião de Ted Gioia é uma “intrinsically bluesy choice that transforms what might otherwise sound like a folkish nineteenth-century melody into a consummate Jazz Age lament.” (2012, p. 257). Foi já aqui abordado o efeito *bluesy* produzido pela presença da sétima menor sobre o acorde da tônica. Gioia considera mesmo que “no one moved more aggressively in mixing popular song with a jazz sensibility than George Gershwin” (2012, p. 113). Neste período, a palavra jazz estava constantemente associada à ideia de *música popular para dançar*. Os autores Gridley, Maxham, & Hoff asseguram que “during the 1920s almost any lively popular music could be called jazz.” (1989, p. 524).

---

<sup>42</sup> Ver página 78.

A música popular que mais circulação tinha nesta época, e que mais oportunidades de trabalho oferecia aos primeiros músicos de jazz, baseava-se nestas formas musicais. Como nos conta James Lincoln Collier:

Jazz began its life, and grew to maturity, not as a form of art, but cocooned in the enormous entertainment industry that has been a primary feature of American life in the twentieth century. For the early players, there was nothing wrong with going commercial: that was the whole idea.... Jazz was, at first, a part of show business, and in order to understand how it developed, we need to understand the entertainment industry it grew up in. (1993, pp. 91–92)

Nestas suas afirmações, Collier refere-se ao contexto comercial em que o jazz cresceu, em contraste com os tempos actuais, onde esta música é vista como uma forma de arte elevada, mas que sofre com problemas de falta de popularidade e consequente sustentabilidade financeira. Ainda assim, fica a ideia de que os músicos dos primórdios do jazz aproveitaram a onda de popularidade que a música desfrutava e a oportunidade de poderem tocar em cada vez mais espaços. Isto garantia por um lado, uma forma de subsistência, e por outro, um terreno fértil para o aparecimento de cada vez mais músicos e para o desenvolvimento da linguagem.

The new city created both the possibility of, and the need for, the industrial entertainment machine.... By the time jazz was becoming popular, there existed in the United States a huge system of theater chains, moving-picture houses, dance halls, cabarets, radio stations, and saloons, which required a constant flood of performances of all kinds. Jazz was there to help fill the empty moments. (Collier, 1993, p. 92)

Com as grandes cidades, os espaços com música ao vivo proliferaram. As pessoas queriam ouvir jazz, mas queriam também ouvir as canções conhecidas, que tocavam na rádio, no cinema e nos teatros. A popularidade das big bands nos anos 30, que pegavam nas canções populares e as transformavam em música de dança, fazia com que os ritmos do jazz, o swing e as síncopas, fossem elementos naturalmente presentes nos ouvidos do público. Como se viu no exemplo de George Gershwin, havia uma grande reciprocidade entre aquilo que os músicos de jazz acrescentavam ao repertório popular, e aquilo que os compositores desta música popular absorviam das linguagens do jazz e dos blues. Num exemplo um pouco mais adiantado cronologicamente, a canção “Angel Eyes”, de Matt Dennis e Earl Brent, tornou-se um standard de jazz após o seu aparecimento como tema principal do filme *Jennifer*, de 1953. Ted Gioia



descreve a canção como destinada para o cinema, mas com uma melodia carregada de referências do jazz, tornando-a assim apetecível a reinterpretações por músicos desta área:

The song is explicitly jazzy, with a heavy reliance on the blues notes in the melody line—and not just in passing tones. The opening phrase of the melody lingers on the flat five of the tonic key for a full beat and a half. Even more exotic is the flat nine in the bar three. The shock of these notes is softened by the chord changes—even so, effects of this sort rarely found their way into the popular music of the period. The shift into a major key for the bridge only amplifies the tenebrous quality of the final eight bars. With so much bluesiness written into the score, this composition seems custom built for jazz interpretation. (2012, p. 20).

De acordo com esta descrição, poder-se-ia dizer que a canção foi composta por um músico de jazz. Mas o facto é que se trata de uma canção popular de 32 compassos, e Ella Fitzgerald foi um dos primeiros artistas de jazz a recriá-la. As características da composição, aqui descritas por Gioia, aliadas à quantidade de posteriores gravações feitas por músicos de jazz, fazem de “Angel Eyes” um bom exemplo da proximidade entre a música popular americana e o jazz.

A canção “It Could Happen To You”, estreada no filme *And the Angels Sing* em 1944, aparece em mais de 500 gravações editadas em discos de jazz e a sua progressão harmónica foi aproveitada por Dexter Gordon para o seu contrafacto “Fried Bananas” (Gioia, 2012, p. 203). Numa época em que a complexidade harmónica começava já a ser rejeitada na música popular, Jimmy Van Heusen, o compositor da canção, conseguiu produzir algum trabalho bastante elaborado e interessante, essencialmente para as produtoras de cinema, que continuaram a procurar composições mais elaboradas, mesmo até bastante mais tarde, quando o rock já dominava os gostos do grande público. Ao afirmar que a canção “‘It Could Happen To You’ had the good fortune to arrive on the scene when jazz was still America’s popular music” (2012, p. 203), Ted Gioia deixa transparecer a sua convicção de que, num determinado período, falar de jazz ou de música popular americana seria falar de uma e a mesma coisa. Esta reciprocidade – que no entender de Gioia é uma sobreposição – entre a música popular americana e o jazz da primeira metade do século XX pode ajudar a explicar a prevalência e canonização das formas de blues de 12 compassos e das canções de 32 compassos. Foi sobre estas formas que o jazz se desenvolveu e que os músicos aprenderam a tocá-lo. Mesmo com o aparecimento do bebop, por vezes tratado como o início do *modern jazz*, em que começa a ser traçada a linha de separação e afastamento da música popular, estas eram as principais formas utilizadas. O

pianista Thelonious Monk trabalhava as suas composições quase exclusivamente sobre formas de blues de 12 compassos e canções AABA. (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 401).

Kevin Whitehead (2011), já aqui citado<sup>43</sup>, refere que a canção “Blackbird” dos Beatles, embora tenha sido recriada por vários artistas de jazz, não poderá ser considerada um standard: não pertence ao repertório comum, não é uma canção que será pedida em jam sessions, não será viável a sua interpretação com uma secção rítmica desconhecida, não é uma canção tocada regularmente por músicos de jazz. Não residirá antes a explicação no facto de esta canção dos Beatles não gozar da simplicidade das formas de blues de 12 compassos, ou das canções populares de 32 compassos? Ou no facto de esta canção não se ter tornado popular na América pré-anos 50, ficando de fora do repertório de canções que se desenvolveu em paralelo com o jazz? Naturalmente, se as canções populares americanas da primeira metade do século XX estão engastadas na própria de noção de jazz, da sua história, nascimento e desenvolvimento, a sua proximidade e afinidade ao nível da linguagem musical é maior. “Blackbird” dos Beatles é uma canção de 1968, uma altura em que o jazz já não era popular nos E.U.A. e seguia o seu próprio caminho sem depender das formas da música popular para a construção da sua própria identidade. As formas clássicas e as progressões harmónicas standard haviam sido criadas há muito tempo e encontravam-se nesta altura já enraizadas na tradição do estilo. Qualquer forma ou progressão harmónica diferente era já considerada uma inovação, quer fosse uma composição como “Infant Eyes” de Wayne Shorter, ou uma canção popular dos Beatles com um formato diferente do clássico AABA ou ABAC. Na divisão tripartida do repertório aqui tratada neste estudo, “Infant Eyes”, embora menos vezes, é tocada em jam sessions (Pinheiro, 2012, p. 76) porque se tornou um jazz standard da terceira categoria – composições de músicos de jazz; “Blackbird”, embora seja uma canção muito gravada por músicos de jazz, não pertence a nenhuma das três categorias, tornando mais difícil a sua ascensão ao cânone dos standards de jazz.

### **A simplicidade e previsibilidade das progressões harmónicas**

De acordo com James Maher, na sua introdução ao livro *American popular song*, de Alec Wilder, entre 1900 e 1950, cerca de 300.000 canções populares terão sido registadas nos E.U.A. (1972, p. xxxviii). Para Ted Gioia, o número de composições que supostamente um músico de jazz deverá conhecer, poderá rondar as 200 ou 300 (2012, p. xiii). Dentro deste número apresentado por Gioia, a maioria das composições é construída sobre uma forma de

---

<sup>43</sup> Ver página 69.

blues de 12 compassos, uma canção popular de 32 compassos, ou alguma variação destas duas formas. Estas formas contêm por vezes progressões harmónicas comuns, como as dos blues e dos rhythm changes. Mesmo quando as composições não pertencem a estes dois grupos, existem diversas passagens harmónicas que se repetem, como os ciclos de quintas, as células ii-V-I ou I-vi-ii-V, que lhes atribuem um certo grau de previsibilidade, facilitando assim a tarefa dos músicos que as queiram aprender. Por vezes, em termos harmónicos, uma canção *x* pode ser descrita como uma forma AABA, em que os A's são iguais aos da canção *y*, mas a bridge é igual à da canção *z*. Desde os primórdios do jazz que os músicos improvisadores mostram preferência por estas formas curtas, simples e relativamente previsíveis. O pianista Jelly Roll Morton, que foi um prolífero compositor de repertório de jazz, teve apenas uma composição preferida e reinterpretada por músicos de gerações seguintes. Trata-se da peça “King Porter Stomp”. Segundo Ted Gioia:

The very complexity of Morton's writing discouraged cover versions. His compositions usually employ several themes, embedded in long forms that are closer to ragtime than post-1920s jazz. Improvisers tend to prefer short forms, 32 bars or fewer, and Morton rarely restricted his ambitions to such modest dimensions. (2012, p. 220)

Composições longas e complexas tornam-se mais difíceis de memorizar. As formas de 32 compassos ou mais curtas, dão aos músicos alguma vantagem na memorização e reprodução de um vasto repertório, contando com a ajuda do tal grau de previsibilidade inerente a este estilo de composição. A circulação e substituição de músicos nas big bands da América dos anos 30 era comum, criando-se frequentemente situações em que os músicos iam para cima do palco e, sem terem tido qualquer ensaio, tinham que aprender o repertório no momento. Qualquer composição que assentasse numa forma de blues ou de rhythm changes, não ofereceria grandes dificuldades para um músico experiente que se visse colocado nestas condições. Os músicos de jazz aprendiam muitas vezes o repertório dentro da própria acção. Muitos deles não sabiam ler música e aprendiam tudo de ouvido (Berliner, 1994, p. 305). Nestas condições, o repertório tinha de ser simples e fácil de aprender e memorizar. As progressões harmónicas aqui descritas como standard, dado o seu carácter popular, eram simples e acessíveis para o público, mas eram também facilmente assimiláveis pelos músicos improvisadores. Não só as canções eram simples de aprender, como a criação dos arranjos das orquestras acontecia frequentemente de uma forma espontânea e improvisada, com a contribuição dos próprios músicos em cima do palco, diluindo-se a ideia de separação entre arranjador e músicos intérpretes.

Arrangements could also arise spontaneously out of oral practice. This approach was especially popular in Kansas City.... But even in New York, where bands prided themselves on their musical literacy, musicians could take improvised riffs and harmonize them on the spot. The result, known as a **head arrangement**, was a flexible, unwritten arrangement created by the entire band. One musician compared it to child's play – “a lot of kids playing in the mud, having a big time.” (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 174)

A propósito da definição de *head*, apresentada anteriormente como sendo a cabeça do tema, ou seja, a exposição da melodia da canção fora das secções de improvisação, DeVeaux & Giddins apresentam uma outra explicação, que vem a negrito na citação anterior, e que aparece mais explicada na seguinte, acerca da orquestra de Count Basie:

The unwritten arrangements that the Basie band created were known as **head arrangements**, so called because the music, created collectively, was stored in the heads of the musicians who played it.... If one musician played a riff, others nearby would harmonize it, searching for notes to fit the riff in block-chord texture. According to bassist Gene Ramey, this skill derived from black folk traditions. It reminded him of “revival meetings, where the preacher and the people are singing, and there’s happenings all around.” The more musicians, the more notes were needed: a saxophonist might add extra extended notes to standard chords (sixths, ninths) to avoid “stepping on” someone else’s line (that is, to avoid playing the same basic chord tone). (DeVeaux & Giddins, 2009, p. 205)

Ao mesmo tempo que se pode considerar impressionante a maneira como estes arranjos eram criados em tempo real, torna-se difícil imaginar que isso pudesse acontecer sobre formas muitos extensas e complexas, ou com harmonias muito complicadas. Estes *riffs* que os músicos criavam no momento teriam sempre que assentar sobre formas simples e repetitivas, como os blues de 12 compassos, ou outras canções semelhantes. No caso do exemplo aqui descrito de Count Basie, DeVeaux & Giddins consideram que o músico era um “unpretentious bandleader who made sure the music never traveled far from its core elements—the blues and the dance groove.” (2009, p. 204).

## A fácil circulação das canções

A partir da década de 60, com o aparecimento dos singer-songwriters e a rendição do grande público às mais recentes sonoridades do rock, as canções populares tornaram-se mais simples, e passaram a estar mais ligadas aos seus intérpretes do que aos seus compositores. Passou também a ser mais comum que o criador de uma canção fosse também o seu primeiro intérprete, e que a canção ficasse mediaticamente ligada a ele. Quando anteriormente foi referida a canção “Blackbird”, mencionou-se sempre que era uma canção dos Beatles, não apenas porque foi escrita por um dos elementos da banda – Paul McCartney – mas também porque foi tornada pública num álbum da banda, ainda que a sua primeira versão editada seja uma gravação com apenas McCartney a solo com a sua guitarra. John Elmes, do jornal *Independent*, coloca “Blackbird” na lista das dez canções mais reinterpretadas de sempre (2008). No topo desta lista elaborada por Elmes encontra-se “Eleanor Rigby”, outra canção dos Beatles que, de acordo o jornalista, terá sido reinterpretada 131 vezes. Se tivermos em conta que Ted Gioia localizou mais de 500 gravações de “It Could Happen To You”, existe aqui uma discrepância de números que poderá colocar em causa o rigor desta informação disponibilizada por John Elmes, cuja lista poderá beneficiar de uma pesquisa mais profunda pelo universo dos álbuns de jazz. Ainda que “Blackbird” seja mesmo uma das dez canções mais reinterpretadas de sempre, incluindo por vários artistas de jazz, ela falha na sua eleição como um standard de jazz, de acordo com Kevin Whitehead. Por mais versões que venham a existir desta canção, para o futuro, porque foi composta e interpretada por um dos Beatles, e apareceu pela primeira vez num álbum dos Beatles, “Blackbird” será *sempre* uma canção dos Beatles. O aparecimento do rock n’ roll nos anos 60 trouxe consigo esta ideia de proximidade entre a canção e o seu criador. Desde então, uma canção que se torne um sucesso comercial, fica definitivamente associada a quem a criou, ou à figura do intérprete ou grupo que a tornou célebre, podendo ser ela própria o motor da popularidade deste. Frank Sinatra foi sempre um cantor muito popular e os compositores do Tin Pan Alley tinham interesse em que ele cantasse as suas canções, contribuindo assim para promovê-las; neste caso era o intérprete que poderia ajudar a catalisar o sucesso de uma canção. Mas quando a canção de Madonna, “Like a Virgin”, se tornou um sucesso de vendas em 1985, o público queria não apenas ouvir a canção, mas exigia também que fosse a voz e a versão de Madonna, rejeitando qualquer cópia; aqui é a canção – e numa versão específica – que arrasta o seu intérprete para a fama. A primeira versão da canção a ser apresentada, ganha quase sempre o cunho de quem a interpreta, e as versões subsequentes que posteriormente venham a surgir, serão directamente a ela comparadas. A canção e o seu intérprete estão culturalmente ligados entre si.

Antes dos anos 60, a popularidade de uma canção não comportava esta ligação tão forte ao seu intérprete. Nos anos dourados do Tin Pan Alley, a procura de lucro das editoras de música impunha que as canções entrassem em circulação por todos os meios disponíveis. O próprio nome *Tin Pan Alley* é uma alusão ao som produzido pelos vários pianos verticais que tocavam em simultâneo nos diferentes escritórios da 28th Street em Nova Iorque (Hischak, 2014). Estes pianos eram tocados por empregados destes escritórios das editoras de música, que tentavam seduzir os visitantes na compra de partituras das canções por si representadas. A venda de partituras era um dos principais objectivos comerciais destas editoras, e todos os meios de promoção das suas canções eram válidos. Os editores esforçavam-se por negociar a introdução das suas canções nas peças de teatro da Broadway e nos filmes de Hollywood, mas a procura de orquestras e cantores que tocassem e gravassem as suas canções para que passassem nas rádios, era igualmente importante para aumentar a popularidade do seu catálogo. O resultado é que a mesma canção poderia ser promovida em simultâneo por vários intérpretes com gravações distintas, sem que houvesse uma ligação particular a um deles. A canção “Bye Bye Blackbird”, só no ano de 1926, foi um sucesso de vendas com quatro versões diferentes, tendo uma delas – a do cantor Gene Austin – chegado ao topo da lista de discos mais vendidos nos E.U.A (Gioia, 2012, p. 52); “The Man I Love” figurou na lista dos 20 maiores sucessos em 1928, com quatro gravações diferentes (idem, p. 256); “I Hear a Rhapsody” teve 3 versões diferentes na lista dos dez maiores sucessos de vendas em 1941 (idem, p. 169); até mesmo Duke Ellington, considerado um compositor de jazz, viu as suas composições ascenderem ao topo das tabelas de vendas com outras versões para além da sua própria, como no caso de “I Let a Song Go Out Of My Heart”, que na primavera de 1938 chegou ao primeiro lugar. Na mesma semana em que esse facto foi noticiado, Benny Goodman e Red Norvo gravaram as suas próprias versões da canção, e Hot Lips Page gravou-a na semana seguinte. Todas estas versões da canção figuraram na lista dos 10 maiores sucessos desse ano (idem, p. 171). Estes êxitos de Ellington são um exemplo da popularidade do jazz neste período. Quando uma canção era bem-sucedida comercialmente, outros intérpretes corriam a gravá-la na tentativa de conseguir retirar também algum proveito desse sucesso, do facto de a canção já ser conhecida, e da abertura do público para querer ouvir e comprar versões diferentes. Em termos promocionais, a mesma canção poderia ser transmitida nas rádios, na voz de diferentes intérpretes, sem que isso representasse qualquer problema concorrencial no mercado discográfico. Um artista conseguia chegar ao seu público e vender os seus discos, mesmo que fosse com a mesma canção que um seu concorrente directo, que a havia gravado e lançado no mesmo ano, por vezes até na mesma semana. As canções não ficavam associadas a nenhum intérprete em particular, e os compradores de discos

tinham a liberdade de escolher qual a versão, ou a voz, ou o arranjo que mais lhes agradava. Esta espécie de livre circulação de canções, algo impensável nos dias de hoje, era prática comum na música popular americana da primeira metade do século XX. As canções circulavam livremente de intérprete para intérprete e o público podia optar por comprar o disco com a sua versão preferida, bem como a partitura impressa. A circulação das canções facilita, inclusive hoje, a sua autonomia enquanto canções intemporais e do domínio público: são conhecidas, mas quase ninguém se lembra de quem são. Obviamente que quando necessário, era fácil localizar o autor de uma canção, para efeitos de pagamento de direitos ou de conseguir autorizações de utilização. Mas do ponto de vista cultural e mediático, as canções apareciam, eram interpretadas por diferentes artistas e músicos, e circulavam por aí, disponíveis para quem as quisesse voltar a tocar e gravar. Existe esta ideia de desprendimento quando se fala dos *velhos standards*: canções antigas, populares, que foram tocadas e gravadas por tanta gente que se torna difícil determinar apenas de memória qual a origem da canção, quem a escreveu, ou quem a interpretou pela primeira vez.

Mesmo depois da sua gradual queda em desuso na música popular dos anos 60 e 70, esta circulação e partilha de repertório é ainda hoje bastante praticada no jazz. O conceito de standard no jazz passa também por esta ideia de que há um grupo de composições que são repetidamente gravadas por artistas de diferentes períodos, sem que isso comporte qualquer tipo de receio que uma nova gravação da mesma canção seja considerada uma imitação. Pelo contrário, um jovem músico pode decidir reinterpretar um standard antigo como forma de homenagear algum músico do passado. Para esse efeito, poderá optar por gravar uma canção que tenha figurado numa gravação icónica, sem se preocupar muito com a sua origem. Um músico homenageia outro, reinterpretando a canção que o outro tocou, focando-se na arte com que o outro manipulou a canção e improvisou na sua forma, sem se questionar sobre a história da canção em si. Este tipo de prática é bem aceite pela comunidade do jazz e ajuda a perpetuar uma ideia de herança transmitida de geração em geração, com consequências na canonização de algumas composições do repertório.

Certas canções persistem vivas e resistentes ao tempo porque transportam consigo esta ideia de transmissão de herança e de tradição ao longo das gerações que ajudaram construir a história do jazz. A associação da canção “Body and Soul” ao saxofonista Coleman Hawkins conta um pedaço da história do saxofone tenor no jazz. A canção foi composta em 1930 por Johnny Green, com letra de Edward Heyman, Robert Sour e Frank Eyton. Algumas versões comercialmente bem-sucedidas de meados desta década, de nomes como Henry Allen, Benny Goodman ou Art Tatum, começaram a anunciar o potencial da canção como um bom veículo



para a improvisação no jazz. Já no final da década, Coleman Hawkins passou a usá-la como encore nas suas actuações, estendendo-a por vezes em performances de cerca de dez minutos, duração que não era comportada pelos discos de 78 rpm da época. O director musical da editora RCA, Leonard Joy, convenceu Hawkins a gravar uma versão mais curta de “Body and Soul”, que conseguisse encaixar nos cerca de três minutos máximos deste formato. A gravação foi um enorme sucesso em Fevereiro de 1940, mesmo tratando-se de uma versão bastante arrojada da canção, de acordo com Ted Gioia:

The tenorist barely hints at the melody, and instead plunges into an elaborate improvisation, heavily reliant on tritone substitutions and built on phrases that are anything but hummable. The intellectual component here was daunting, yet for once the general public rose to the challenge. (2012, pp. 46–47)

Em Novembro do mesmo ano, Charlie Parker gravou uma versão de “Body and Soul” fortemente influenciada pela gravação de Hawkins, inclusive com algumas citações directas do seu solo improvisado. Numa outra gravação de origem amadora de 1943, Parker continua a revelar a influência de Coleman Hawkins, mas desta vez mostrando também elementos da linguagem bebop que vinha a desenvolver nesta altura. Por um lado, este exemplo revela aqui a deferência de Parker a Hawkins, uma situação em que um jovem músico aprende e assimila a linguagem do jazz de um outro músico mais velho. Por outro, o próprio esforço de Parker em introduzir novos elementos e procurar inovar a partir dos conhecimentos herdados de Hawkins. A frase atribuída ao trompetista Clark Terry – “imitate, assimilate, innovate” – encontra um eco claro neste exemplo de Charlie Parker. Quanto a “Body and Soul”, a linhagem de transmissão de herança inaugurada por estes dois saxofonistas tão centrais ao cânone, foi apenas o início de uma longa sucessão de gravações históricas, como explica Ted Gioia:

With the rise of bebop, cool jazz, hard bop, and other styles, “Body and Soul” retained its central place in the repertoire. During the 1950s and 1960s, the song was recorded by a who’s who of the most influential players of the day, including John Coltrane, Thelonious Monk, Charles Mingus, Sonny Rollins, Stan Getz, the Modern Jazz Quartet, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Bud Powell, Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Art Pepper, Sonny Stitt, Dexter Gordon, and many others. But the song was just as likely to show up in the set list of Louis Armstrong, Benny Goodman, Earl Hines, Jack Teagarden, or another representative of the music’s past. In a period during which different schools of

jazz were often depicted as being at war, “Body and Soul” was a meeting ground where the generations could converse on friendly terms. (2012, p. 47)

O que o autor procura aqui demonstrar é que a canção “Body and Soul” atravessou todas as épocas e subcategorias do jazz, foi gravada pelos maiores nomes da sua história e funciona frequentemente como um elo de ligação entre diferentes correntes e gerações, criando assim uma imagem de herança histórica em que a transmissão de conhecimento se vai sucedendo e acompanhando a própria evolução da linguagem do jazz. Usando igualmente como exemplo o standard “Body and Soul”, a seguinte citação da musicóloga Ingrid Monson pretende destacar estas duas dimensões da ligação ao passado e da necessidade de inovar e fazer evoluir a linguagem; o repertório clássico e os standards ajudam a estabelecer uma ponte entre as duas dimensões:

When jazz musicians learn traditional repertory, quote a particular musician's solo, play a tune with a particular groove, or imitate a particular player's sound, they reveal themselves to be very aware of musical history....

Playing a particular composition can also immediately point to a prior performance, especially when the tune is a jazz standard. Recordings of "Body and Soul" (Green and Heyman 1930), for example, invite comparison with Coleman Hawkins's performance on 11 October 1939 (Hawkins 1939). John Coltrane's recording of this piece on 24 October 1960 (Coltrane 1960a) transforms several dimensions of the tune at once: the groove, the harmony, and the melody. But merely hearing this tune played on the tenor saxophone causes the historically aware listener (whether he or she is a musician or an audience member) to compare the present version to prior respected performances. This evaluation depends on the listener's response to multiple elements of the sonic texture – melody, harmony, rhythm, phrasing, groove, texture, timbre, and tempo – in the present and over historical time. (Monson, 1996, pp. 97–98)

A autora usa a expressão *traditional repertory*, acentuando assim a ideia de tradição histórica e herança musical. Uma interpretação de “Body and Soul” em saxofone tenor transporta consigo uma ligação a um passado comum e a uma ideia de linhagem musical. Este tipo de referências, como os instrumentos comuns e o repertório standard, foram sendo angariados ao longo da história do jazz. A fácil circulação de canções que vigorava na música popular da primeira metade do século XX, assim como a perpetuação desta prática no seio do jazz, contribuíram para a criação de um imaginário de canções que aparentemente sempre

estiveram presentes, sem que haja muitas preocupações acerca das suas origens. Este imaginário pode ser considerado como que uma dimensão espacial do repertório dentro da história do jazz, uma espécie de gaveta de standards à qual poderemos sempre recorrer em busca de repertório, sem pensar como é que ele lá foi parar, como se lá estivesse estado sempre. A esta dimensão espacial pode juntar-se uma dimensão temporal, que consiste no imaginário que, por exemplo, um conhecedor de jazz pode construir através de uma recriação mental do percurso histórico que uma canção percorreu ao longo dos anos em que foi sendo gravada e interpretada por diferentes músicos de jazz, e as transformações que foram ocorrendo no processo. No exemplo aqui dado de “Body and Soul”, a dimensão espacial é o facto de a canção ser um standard incontestável, intemporal, que estará sempre disponível na tal gaveta de repertório, quando já ninguém se recorda facilmente da sua origem; a dimensão temporal é a visão que poderemos ter do percurso que a canção percorreu dentro da história do jazz, desde a primeira gravação de Coleman Hawkins, e de todas as transformações que ela sofreu durante esse percurso.

### **O interesse despertado por determinadas canções**

Como foi já aqui referido, um aspecto que os músicos usavam a seu favor era o facto de estas canções serem familiares do público. Mas isso não significa que os músicos de jazz só pegassem em coisas conhecidas e imediatamente comerciais. Certas canções tornaram-se standards de jazz, não por serem muito conhecidas, mas por conterem alguma característica particular que tem despertado continuamente o interesse dos músicos. Algumas destas canções fizeram a sua estreia em musicais da Broadway que foram verdadeiros fracassos de bilheteira. Trata-se de canções que provinham de espectáculos falhados, passavam despercebidas nos seus primeiros tempos, até que alguém voltasse a pegar nelas, por vezes até anos depois. A canção “All The Things You Are”, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, foi estreada em público no musical *Very Warm for May*, de 1939. Este espectáculo foi um fracasso e encerrou ao fim de sete semanas. As críticas foram de tal forma arrasadoras que na segunda noite de apresentação foram vendidos apenas 20 bilhetes (Gioia, 2012, p. 16). No entanto a canção agradou aos músicos e duas versões gravadas, uma por Tommy Dorsey e outra por Artie Shaw, foram êxitos de vendas em Fevereiro de 1940. O compositor Jerome Kern sempre se manifestou hostil às *liberdades* que os músicos de jazz tomavam com as suas composições, mas a canção manteve-se no repertório das big bands nos primeiros anos da década de 40 e foi adoptada pelo então emergente movimento bebop, praticamente desde o início. Dizzy Gillespie e Charlie Parker gravaram-na juntos em 1945 e desde então a canção tem sido transversal a todos os

estilos e épocas da história do jazz, favorita das jam sessions, e incontornável nos programas das escolas de jazz. Pelo menos neste caso, para o grande público, a canção teve um breve período de popularidade nos E.U.A. no início dos anos 40 do século XX, ou seja, há cerca de 70 anos atrás. Não se pode dizer que seja propriamente uma canção popular e conhecida actualmente. Mas para os fãs de jazz, a canção é praticamente um hino e neste caso, sim, pode-se dizer que é uma canção muito popular junto da comunidade do jazz. Só por esta razão, a canção ganhou automaticamente um estatuto canónico – mais pelo que ela representa dentro do jazz, do que enquanto canção popular. Outros exemplos de canções, hoje consideradas standards, que tiveram origem em espectáculos fracassados são “The Man I Love” de George e Ira Gershwin, e “Come Rain or Come Shine” de Harold Arlen e Johnny Mercer. Em muitos casos, a influência de uma versão ou gravação em particular terá sido suficiente para colocar a canção nos repertórios dos músicos de jazz, um aspecto que será tratado mais adiante. Mas noutros, o despertar deste interesse provém de alguma particularidade da harmonia ou da melodia da própria canção.

“On Green Dolphin Street”, de Bronislaw Kaper e Ned Washington, teve a sua origem na banda sonora do filme de 1947 com o mesmo nome. Embora o filme tenha tido algum sucesso na altura em que foi lançado, as suas canções não ficaram na memória do público, e esta em particular, passou praticamente despercebida. No entanto a canção despertou o interesse de alguns poucos músicos de jazz que passaram a incluí-la nos seus repertórios. O pianista Ahmad Jamal gravou-a em 1956, nove anos após a sua estreia no filme. Nesta época um muito influente Miles Davis era por sua vez habitualmente influenciado pelas escolhas de repertório de Jamal, e este terá sido um desses casos. Davis terá gostado bastante da versão do pianista e decidiu ele próprio gravar a canção em 1958. Esta gravação contou com o peso dos nomes de John Coltrane, Cannonball Adderley e Bill Evans, que deram o seu cunho pessoal a esta versão, tornando-a assim na sua gravação mais icónica. Desde a gravação de Davis, “On Green Dolphin Street” passou a ser muito tocada e gravada por várias figuras do jazz, como Stan Getz ou Sonny Rollins (Gioia, 2012, pp. 313–314). Verificam-se aqui, para já, os aspectos acima descritos: canção de origem popular, mas pouco conhecida; gravação muito influente junto da comunidade do jazz. Mas o aspecto que mais fará a canção perdurar eternamente como uma das favoritas, não será nem a sua origem, nem a influência de alguma gravação em particular. Será acima de tudo a sua versatilidade – a capacidade de ser moldada e reinterpretada continuamente, deixando de ficar presa a uma época ou a um estilo, passando a pertencer mais facilmente ao tal imaginário da dimensão espacial, onde todas estas canções parecem ter estado desde sempre. Nem todas as composições têm esta capacidade, como foi dito atrás a propósito

de “Sweet Georgia Brown” e da sua conotação como uma *period piece*<sup>44</sup>. Quando Ricardo Futre Pinheiro refere como importante “‘aquilo que os músicos fazem’ com estas composições” (2012, p. 68, aspas no original) está também a afirmar que as composições permitem, de alguma maneira, que *aquilo seja feito*. Acerca de “On Green Dolphin Street”, Ted Gioia comenta: “This ability of ‘On Green Dolphin Street’ to accommodate widely varying interpretations has kept it in the jazz repertoire long after other songs of the era have gone by the wayside.” (2012, p. 314). É provável que os músicos sintam uma atracção particular pela primeira parte da canção, cuja harmonia faz assentar sobre uma nota pedal uma estrutura descendente de tríades. Esta estrutura descendente cria uma série de transições modais: começa com dois compassos no modo maior, seguindo para mais dois em modo menor. A segunda frase de quatro compassos avança para um acorde lídio no primeiro compasso, um outro frígio no segundo – o ponto máximo de tensão modal nesta secção – terminando com a cadência modal novamente no acorde da tónica maior. A existência desta nota pedal durante os primeiros oito compassos da canção, proporciona a possibilidade da criação de diferentes ostinatos na linha de baixo, ou de diferentes estilos de acompanhamento na secção rítmica. Por seu lado, a segunda parte da canção não é menos atraente. Em contraste com a primeira, esta segunda parte contém algumas modulações e séries de ii-Vs interessantes e algo desafiantes, que terão igualmente atraído os músicos improvisadores.

“Here’s That Rainy Day” é uma canção de Jimmy Van Heusen e Johnny Burke, com origem em mais um espectáculo falhado. *Carnival in Flanders*, de 1953, teve apenas seis apresentações antes de encerrar as portas. Sendo o único momento memorável do espectáculo, esta canção e a sua interpretação por Dolores Gray ainda conseguiram conquistar um prémio Tony, o que permitiu salvar a canção do esquecimento. Mas “Here’s That Rainy Day” cedo se revelaria uma canção mais preferida pelos músicos do que pelo público. De acordo com Ted Gioia:

In truth, this tune is more popular with performers than audiences. The radical harmonic movement in the first few bars is more suited to art song than pop hit, and serves as an inspiring underpinning for melodic improvisation. Van Heusen would enjoy bigger sellers, but if jazz soloists were voting, this song might come out as their favorite. I especially admire the way the composer unfolds his surprising progression with only occasional use of dominant chords, thus imparting an impressionist sheen to the proceedings. (2012, p. 142)

---

<sup>44</sup> Ver página 75.

Embora seja já dos anos 50, esta canção é um bom exemplo de um standard com origem num espectáculo musical, harmonicamente sofisticado, facilmente adaptável e versátil. “During the course of the 1960s, this song gradually established itself as a part of the standard repertoire. Much of its appeal came, no doubt, from its mutability.” (Gioia, 2012, p. 142). Wes Montgomery e Sérgio Mendes tocaram-na como se de um clássico da bossa nova se tratasse; Stan Getz tratou-a com um andamento lento em swing; mais tarde Freddie Hubbard e Bill Evans desaceleraram ainda mais o andamento e interpretaram-na como uma balada; por outro lado, Richard Holmes tocou-a com um ritmo funk, Dick Hyman como uma peça de stride-piano e Philly Joe Jones com um andamento muito rápido ao estilo bebop. Para além desta versatilidade rítmica, Ted Gioia destaca ainda a adaptabilidade da canção para diferentes reharmonizações:

“Yet the harmonic structure may be even more adaptable than the rhythmic context. Few jazz pieces are better suited for reharmonization than ‘Here’s That Rainy Day’.... Good examples of this aspect of the song can be heard on Denny Zeitlin’s trio performance from 1967 and Martial Solal’s duet with Dave Douglas from 2005.” (2012, p. 143).

Estas características de adaptabilidade e em particular a sofisticação das harmonias, começaram a ser mais raras na música popular a partir deste período. Enquanto o jazz rumava numa direcção mais sofisticada e complexa, a música popular caminhava na direcção contrária. Se nos anos 30 era algo difícil separar a definição de jazz da de música popular, nesta altura os caminhos começavam a ficar bem definidos, situação que ainda se acentuou mais com a popularidade do rock n’ roll nos anos 60. Ted Gioia, quando se refere a “Here’s That Rainy Day”, destaca a oposição entre os dois termos *art song* e *pop hit*, porque se trata de uma canção dos anos 50, altura em que o jazz já reflectia este distanciamento da música popular.

Com efeito, nas primeiras décadas do século XX, o público americano tinha um gosto mais sofisticado e exigente, mostrando uma maior abertura para a sofisticação harmónica e para elaborações mais densas nas improvisações dos músicos de jazz. A versão de “Body and Soul” que ficou celebrizada por Coleman Hawkins – um exemplo já aqui abordado<sup>45</sup> – foi um surpreendente sucesso comercial, apesar da complexidade imprimida pelo saxofonista. Nesta gravação, Hawkins pouco aborda a melodia original, preferindo em vez disso construir em torno desta, uma improvisação elaborada, com frases pouco *cantáveis*. No entanto o público aderiu muito bem a esta versão, contrariando pelo menos aqui a ideia generalizada de que só o que é

---

<sup>45</sup> Ver página 106.

de fácil audição é que se vende bem: “The intellectual component here was daunting, yet for once the general public rose to the challenge.” (Gioia, 2012, p. 47). Do ponto de vista musical, “Body and Soul” revelou-se interessante para os músicos de jazz, que podiam arriscar improvisações mais elaboradas sobre uma canção que de facto lhes dizia algo. Ao mesmo tempo, do ponto de vista comercial, a canção agradou ao público em geral. Este alinhamento entre música popular facilmente comercializável e música interessante e sofisticada do ponto de vista harmónico e melódico para os músicos, começou a desvanecer-se e a ser mais difícil de conseguir, a partir da segunda metade do século. Apesar da existência de vários standards que despertam mais o interesse dos músicos do que das audiências, nada melhor para uma canção do que a conjugação destes dois aspectos: a apetência dos músicos em tocá-la e a vontade do público em escutá-la.

Algumas canções conquistaram a preferência dos músicos de jazz pela sua associação ao virtuosismo e à dificuldade de execução. Embora no jazz já se tocassem anteriormente em andamentos muito rápidos e vertiginosos, o aparecimento da linguagem do bebop elevou a fasquia em termos do que era possível tocar nesses andamentos. Músicos como Clifford Brown ou Charlie Parker, tornaram-se célebres pela maneira como conseguiam articular distintamente frases melódicas à colcheia em andamentos perto dos 300 bpm, ou tocar frases à semi-colcheia em andamentos lentos. Um pouco por todos os instrumentos, mas em particular no saxofone, tornou-se um ponto de honra conseguir tocar aquele tipo de linguagem em andamentos muito rápidos. Uma das formas favoritas para estas verdadeiras demonstrações de virtuosismo era a forma *rhythm changes*, mas certas canções populares permanecem no repertório do jazz pela sua associação a este ideal de velocidade vertiginosa e execução difícil. Uma das mais conhecidas é a canção “Cherokee”, escrita por Ray Noble em 1938. A canção era inicialmente tocada em andamento médio, com uma letra que refere uma paixão por uma nativa americana. Mas todo o romantismo da letra perde o seu significado quando confrontado com a maneira como os músicos de bebop a passaram a tocar nos anos 40. De acordo com Ted Gioia: “The melody is simple enough, mostly whole and half notes, but the rapid modulations of the chords in the bridge present a serious challenge to a soloist, especially when the tempo goes beyond 300 beats per minute.” (2012, p. 61). Esta bridge a que Gioia se refere, é uma sequência de ii-V-I descendentes que passa por várias tonalidades. A canção é um AABA de 32 compassos que se toca habitualmente na tonalidade de Si bemol maior. A bridge começa meio-tom acima, em Si maior, para depois começar a descer por tons inteiros, para Lá maior, Sol maior e Fá maior, antes de regressar à tonalidade inicial. Como a parte A tem também uma breve passagem por Mi bemol maior, estamos perante um tema que percorre seis tonalidades, com a progressão ii-



V-I em todas elas. Uma simples transposição de meio-tom à canção permite a criação de um exercício nas doze tonalidades. Ted Gioia (2012) destaca esta preferência pela canção como uma base para a criação de exercícios de estudo. Refere a sua ligação a Charlie Parker, que supostamente terá desenvolvido a ideia de tocar sobre as extensões dos acordes ao praticar sobre ela. Menciona também a utilização da sua progressão harmónica para a criação do contrafacto “Ko-Ko”. Para além de Parker, Gioia recorda também a célebre gravação de Clifford Brown, para depois chamar a atenção para a existência de uma fita gravada em que se pode escutar o trompetista a praticar sobre a progressão da canção. O autor nomeia ainda o saxofonista Lee Konitz, destacando a existência de uma versão em particular:

Lee Konitz, who never recorded this song until his mid-forties but then went on to release around 20 different versions, has also shared with us a long solo version of “Cherokee” that, despite its appearance on a commercial album, captures the spirit of a practice-room workout. In that capacity, “Cherokee” still plays an important role in the jazz world, and though you will continue to hear it on record and in concert, I suspect it shows up even more often in the rehearsal rooms at Berklee and other jazz spawning grounds. (Gioia, 2012, p. 62)

“Cherokee” é habitualmente tocado em andamentos muito rápidos e permanece no repertório de jazz como um standard com uma elevada propensão ao *show-off*, à exibição de capacidades técnicas e de virtuosismo. Neste sentido, será certamente uma composição que os estudantes de jazz tendem a tocar e a praticar, para depois aparecerem nas jam sessions de carácter mais competitivo, onde procurarão chamar a atenção dos outros músicos e da audiência para as suas competências e qualidades.

A canção “Lover”, de Richard Rodgers e Lorenz Hart, começou por ser uma valsa no seu filme de estreia, *Love Me Tonight*, de 1932. O compasso de 3/4 não era muito apreciado pelos músicos de jazz desta época, que preferiram adaptar a canção para um 4/4. Teve algum sucesso na década de 30 e voltou a ser popular pela voz de Peggy Lee em 1953, desta vez já em compasso quaternário e com um andamento relativamente rápido. Mas já em 1945, Gene Krupa mostrava que a canção poderia ter um andamento rápido e intenso, propício a exibições de virtuosismo. A influência da gravação de Charlie Parker de 1952 terá sido, porém, a mais determinante para as execuções desta canção num andamento muito rápido e virtuosístico. Durante os anos 50, vários músicos de jazz contrariaram esta tendência e regressaram ao 3/4 original. Entre eles estavam Dave Brubeck e Paul Desmond, que nesta altura exploravam métricas alternativas ao habitual 4/4 do jazz de então. Mas as versões mais recentes de “Lover”

mostram que a velha canção resiste como um standard de jazz pela possibilidade que oferece de saudar os mestres virtuosos do passado e de permitir dar provas de competência e virtuosismo. Ted Gioia coloca-o desta forma:

Nonetheless, in the jazz world, speed usually wins out in the end. In more recent decades, those looking for a slow and gentle “Lover” will be mostly disappointed. On recordings by Wynton Marsalis, Tom Harrell, Kenny Garrett, George Coleman, and others, this song is treated as a virtuosic showpiece, and listeners might assume that it dates from the bebop era, and not from 1932. (2012, p. 243)

Nas palavras do autor, a velocidade acaba sempre por vingar, e canções como “Cherokee” ou “Lover”, entre outras, ganharam a preferência dos músicos de jazz e passaram a figurar no cânone como canções que deverão ser tocadas em andamentos muito rápidos, com uma ênfase na exibição de dotes técnicos e virtuosismo.

Apesar de tudo, do ponto de vista comercial, tocar repertório familiar do público em geral, só pode ser uma boa ideia. Se por um lado algumas canções hoje consideradas standards, tiveram origens obscuras e improváveis, vingando simplesmente porque continham características particulares que atraíam mais os músicos do que o grande público, outras há que permanecem favoritas porque se tornaram muito conhecidas. A canção “Autumn Leaves” tem como nome original “Les Feuilles Mortes” e é da autoria de Joseph Kosma e Jacques Prévert. Foi escrita para um filme francês, *Les portes de la nuit*, de 1946, e teve a sua letra adaptada para inglês por Johnny Mercer em 1951. Ted Gioia conta o resto da história:

Jazz musicians probably associate this song with Cannonball Adderley, Bill Evans, and Miles Davis, but schlocktail-cocktail pianist Roger Williams made it into a hit. His 1955 recording reached the top of the Billboard chart, a rare piano instrumental hit during the early days of rock-and-roll. That same year, Mitch Miller, Jackie Gleason, and Steve Allen also released well-received recordings of “Autumn Leaves.” I would prefer to say that jazz musicians paid little attention to such kitschy precedents, but the popularity of this tune in the jazz world increased in the aftermath of these successes. And when one hears Erroll Garner’s florid intro to his version from his famous Concert by the Sea recording from late 1955, it is hard not to be reminded of Roger Williams’s recording, which was released around the same time as this now seminal jazz performance. (2012, p. 25)

O que Gioia pretende demonstrar é que a canção que foi um sucesso de vendas numa improvável versão instrumental do pianista Roger Williams, despertou a atenção dos músicos de jazz, precisamente por esse facto. Quando o rock-and-roll já começava a dar os primeiros passos, uma canção de 32 compassos, com características semelhantes às canções do Tin Pan Alley – embora com a invulgar estrutura AABC – terá alertado a atenção de músicos de jazz com preocupações comerciais, ainda por cima tratando-se de um sucesso instrumental. Claro que as subsequentes versões de Ahmad Jamal, Cannonball Adderley e Bill Evans, entre outras, terão contribuído para uma elevação mais artística da canção, mas o seu apelo inicial terá acontecido por razões comerciais. Hoje, “Autumn Leaves” permanece como um dos mais conhecidos standards de jazz; um favorito nas escolas pela sua progressão harmónica, que resulta como um bom exemplo prático para a aprendizagem do ciclo das quintas; um favorito nas jam sessions, pela sua acessibilidade e simplicidade e ainda, por ser muito conhecida, mesmo pelo público menos atento ao jazz. A igualmente conhecida canção “Summertime”, de George Gershwin e DuBose Heyward, estreada em 1935 na produção *Porgy and Bess*, não teve inicialmente grande adesão da parte dos músicos de jazz. Quase ignorada pelas big bands da altura, a canção chegou a ser gravada, num contexto de pequeno grupo de jazz, no final da década de 30, por Billie Holiday e por Sidney Bechet, mas nem estas gravações de “Summertime” atraíram o interesse de outros músicos de jazz. Quando mais tarde, *Porgy and Bess* foi apresentada numa reposição em 1942, readaptada, menos operática e mais acessível ao grande público, a canção tornou-se um sucesso comercial. A partir desse momento, diferentes versões da canção começaram a proliferar, mesmo pela mão de músicos que desdenharam inicialmente a obra de Gershwin, como no caso de Duke Ellington que, de acordo com Ted Gioia, “had expressed reservations about *Porgy and Bess* on its debut—bluntly arguing that it ‘does not use the Negro musical idiom’ and suggesting that Gershwin had ‘borrowed from everyone from Liszt to Dickie Wells’ kazoo band” (2012, p. 412). A verdade é que no período de duas décadas após 1950, foram gravadas mais de 400 versões de “Summertime” (idem). A canção tem sido rearranjada e adaptada das mais diversas maneiras, dando provas de resistência ao tempo, não por ter uma harmonia sofisticada nem uma melodia elaborada, mas sim pela sua simplicidade e, talvez mais ainda, pela sua enorme popularidade, novamente junto dos mais diversos públicos. A canção terá chegado tão viva até aos dias de hoje, provavelmente por permanecer como um standard de jazz, mas “if you want to hear ‘Summertime’ handled in whatever other manner—salsa, hip-hop, country and western, reggae, you name it—there is a recording out there for you waiting somewhere.” (Gioia, 2012, p. 412). Da mesma maneira que Dave Brubeck afirmava gostar de abrir os concertos com a canção “St. Louis Blues” para captar

a atenção do público (Lees, 2000, p. 251), os músicos de jazz, na sua generalidade, têm a consciência que há canções a que podem recorrer, que são simples de executar, mesmo que seja com outros músicos com quem nunca tenham tocado – como no caso das jam sessions – e que serão bem recebidas por uma audiência não especializada em jazz. Em situações destas, o facto de as canções serem conhecidas e populares será sempre uma vantagem.

Embora esta acessibilidade e popularidade das canções seja um factor importante para a sua sobrevivência, o risco de um excesso pode fazer entrar em jogo um outro factor: o momento em que as canções deixam de ser *hip* ou *cool*. Estas duas expressões existem no léxico urbano da língua inglesa para definir alguém ou algo que se destaca por ser atraente, socialmente representativo de uma aspiração a um determinado ideal, culturalmente marginal, mas de uma forma interessante e moderna. A questão tem sido um paradigma em toda a literatura sobre jazz: a oposição entre o que é comercial e o que tem valor artístico. James Lincoln Collier dedica um capítulo inteiro a este assunto no seu *Jazz: The American Theme Song*. O autor sublinha que na América do século XX, os termos *arte* e *comércio* eram de tal forma olhados como antítese que se tornava muito difícil aceitar que alguém almejasse as duas coisas em simultâneo (1993, p. 89). No entanto, nos primórdios do jazz, esse tipo de pensamento não se colocava porque o jazz *era* uma música comercial e popular. Segundo Collier, esta ideia de oposição entre artístico e comercial terá começado a tomar forma em meados da década de 20, quando alguns críticos começaram a escrever sobre a submissão dos puros estilos negros de jazz e blues às teias do *show business* e do capitalismo subjacente<sup>46</sup>. Na visão destes críticos, a emergente indústria do Tin Pan Alley, dominada por músicos brancos, ora imitava pobremente o estilo negro e puro de New Orleans, ora se afastava dele, mas trazendo consigo alguns nomes importantes, como o caso de Louis Armstrong, que para os mais puristas, estaria a sucumbir ao mundo do espectáculo dos brancos. Por outro lado, a herança do ideal do romantismo, em que o artista genial era alguém isolado, incompreendido ou inacessível não se coadunava com a imagem de estrela popular. De acordo com Collier, em 1930, um dos mais importantes críticos de jazz da época, Charles Edward Smith, escrevia: “Louis Armstrong, at present the only outstanding figure in jazz, succumbs more and more to the white man's notion of Harlem jazz.” (como citado em Collier, 1993, p. 90). Em jeito de conclusão, Collier acrescenta:

From that day to the present, jazz fans and critics have remained suspicious of too much commercial success by a musician. They have always felt happier with the musicians who did not become rich and famous, like Pee Wee Russell, Clifford Brown, and Lester

---

<sup>46</sup> Ver críticas ao comercialismo na secção *Jazz Wars*, parte 1, na página 16.

Young, than with those who made a lot of money, because their artistic purity was assured.... In jazz, as in the other arts, it is felt by many that a musician who makes a lot of money cannot have been wholly honest. Yet the truth is that jazz began its life, and grew to maturity, not as a form of art, but cocooned in the enormous entertainment industry that has been a primary feature of American life in the twentieth century. For the early players, there was nothing wrong with going commercial: that was the whole idea. (Collier, 1993, p. 91)

O autor afirma que os primeiros músicos de jazz ambicionavam o sucesso comercial, e que a aura de pureza e genuinidade do artista pobre, mas fiel à sua arte – a tal herança do romantismo – se terá instalado mais tarde, permanecendo presente no jazz actual e dificultando a aceitação de alguns artistas que conseguem conquistar maior visibilidade fora do universo do jazz.

Perante esta ideia de falta de pureza ou valor artístico subjacente ao que é comercial, os músicos de jazz são confrontados com um problema paradoxal: é útil que o repertório standard seja conhecido e popular – e, por conseguinte, comercial – mas não deverá ser *demasiado* comercial, ao ponto de ser desvalorizado artisticamente. É aqui que entram as expressões *hip* e *cool*; o repertório deve ser conhecido, mas também tem que ser *hip*, para que o seu intérprete mantenha uma imagem *hip*. Manter uma imagem *hip* ou *cool*, significa ser bem aceite pela crítica mais exigente, pelos fãs e pela comunidade do jazz em geral, mesmo quando se toca repertório com origens na música popular. Ingrid Monson (1995) usa a expressão *hipness* quando se refere ao jazz dos anos 40 e 50 como uma subcultura urbana, vanguardista, moderna e artisticamente inconformada com os valores convencionais da sociedade americana. A autora comenta o texto de Amiri Baraka, *Blues people*, que descreve o período do bebop e as suas ramificações. O seguinte extracto termina com uma citação de Baraka: “This hip subculture, comprising black Americans interested in Western artistic nonconformity and white Americans captivated by urban African American styles of music, dress, and speech, fashioned itself as a vanguard cultural force against the ‘shoddy cornucopia of popular American culture’” (Monson, 1995, p. 397). Esta *hipness* manifesta-se numa postura carregada de símbolos, que podem ir desde o vestuário à maneira de falar. “To be hip, in one common definition, is to be ‘in the know,’ not to be duped by the world around one, and to react with dignity and ‘cool’ when faced with an assault on one's being” (idem, p. 399). Os músicos que estiveram na base do movimento bebop pretendiam ser reconhecidos como artistas que criavam uma forma de arte elevada, por oposição a uma forma de entretenimento. Essa postura transcendia a música,

para se tornar numa posição social e política. Os músicos negros – bem como os brancos que desejassem sentir-se parte do processo – vestiam-se, falavam e agiam de uma maneira peculiar:

The hipness Baraka speaks of is an attitude or stance marked through modes of symbolic display associated initially with bebop: beret, goatee, "ridiculously draped suits in the manner of the zoot suit," horn-rimmed glasses, heroin addiction, bop talk, and, of course, the music itself. The attitude of the bebop musician as "anti-assimilationist" social critic became embodied in and visualized through various sonic, visual, linguistic, and ideological markers. Any one of these markers could be taken to stand for a complex nonconformist attitude that Baraka argues is present in the most vital African American musical expression. (Monson, 1995, pp. 397–398)

Se os músicos negros passassem a ser olhados como artistas reputados, conseguiriam vencer as barreiras raciais:

The conflation of modern musical and artistic traits with the modern struggle against racial discrimination and segregation characterizes the particular meaning of "modern" within the jazz community of the 1940s. Musical excellence, in the view of younger musicians, should entitle the artist to unprejudiced treatment. It was on the basis of tremendous musical mastery, after all, that the leaders of modern bebop established their reputations within the jazz world. (Monson, 1995, p. 409)

Desta forma, os músicos de jazz pegam na música popular e adaptam-na, mas procuram manter uma postura de elevada reputação artística no processo. Têm que cultivar uma imagem *hip*; a maneira como reinterpretem o repertório popular tem que ser *cool*. Por outro lado, se uma canção popular não for *cool*, ou se o artista popular que mais contribuiu para a celebrar não for *hip*, a sua adaptação por músicos de jazz será mais difícil, a não ser que seja para criar uma situação de paródia, como no caso do trio The Bad Plus, que faz uma desconstrução inesperadamente criativa do clássico “Knowing Me, Knowing You” do grupo de pop sueco Abba. Esta adaptação dos The Bad Plus, ao invés de procurar recriar uma versão mais sofisticada da canção, aposta numa espécie de caricatura musical que não deixará de conquistar um sorriso da parte do ouvinte mais experiente que conheça a versão original da canção. Os The Bad Plus conseguem desta maneira manter uma postura *hip*, mesmo quando adaptam uma canção geralmente tida como *cheesy* ou *corny*, adjetivos informais da língua inglesa que significam o oposto de *hip* ou *cool*. Em português, estas palavras poderiam ser traduzidas para

alguns adjetivos populares mais depreciativos, como *piroso* ou *foleiro*, embora estes termos não sejam os mais adequados em linguagem académica. Digamos que a adaptação de uma canção deverá contribuir para um favorecimento da imagem pública do seu intérprete. Quando isso não for possível, por se tratar de uma canção demasiado gasta e depreciada pelo público mais exigente, será o intérprete a ter de *dar a volta* de outra forma, como foi o caso dos The Bad Plus na sua versão da canção dos Abba.

A composição “Garota de Ipanema” é um exemplo deste tipo de preconceito. Escrita pelos brasileiros Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, foi um sucesso comercial nos E.U.A., no verão de 1964, na sua versão inglesa “The Girl from Ipanema”. Representa hoje uma das memórias mais presentes da popularidade da bossa nova nos anos 60. O repentino sucesso comercial incentivou o aparecimento de várias novas versões gravadas:

Within weeks, the cover versions started proliferating, and in time even the least likely jazz players had added it to their repertoires—Louis Armstrong, Earl Hines, Benny Goodman, Count Basie, and others who were once trendsetters, but hardly the proper endorsers to give a mid-1960s song the right coolness quotient. Yet the real damage was done outside the world of jazz, with Eartha Kitt doing heavy breathing on her rendition, Jackie Gleason lending his name to a corny easy listening arrangement, and the innumerable karaoke versions, a technology for which this song is—alas!—all too well suited. (Gioia, 2012, p. 129)

De acordo com Ted Gioia, inicialmente foram muitos os músicos de jazz que se sentiram atraídos para interpretar e regravar a canção, criando claramente as condições para a sua eleição como um standard de jazz. O problema deu-se quando, no meio de tantas versões, começaram a aparecer algumas de gosto duvidoso, que embora se tenham tornado conhecidas, retiravam prestígio à canção. A partir desse momento a canção, que era extremamente popular na época, deixou de ser *cool* para os músicos de jazz. O saxofonista Stan Getz, um dos principais responsáveis pelo primeiro sucesso da canção nos E.U.A., passou mesmo a optar por se afastar dela:

Even Getz eventually decided this song was best left off his set lists, and in later years he rarely performed it in public—standing out as that grand anomaly, the artist who doesn’t play his biggest hit in concert. Who could blame him? (Gioia, 2012, p. 129)



Ao mesmo tempo que “Garota de Ipanema” se tornou culturalmente *cool*, comercialmente bem-sucedida, que se afigurou atraente para os músicos de jazz pelas suas harmonias sofisticadas – bem ao estilo de Tom Jobim – e por ter sido trazida para o mundo do jazz pela mão de Stan Getz, tornou-se também numa canção associada a situações artisticamente menos prestigiantes, aparecendo em contextos de música ambiente em áreas comerciais, ou elevadores e recepções de hotéis. Mais tarde, transformada num verdadeiro cliché, a canção aparece algumas vezes no cinema e na TV para sublinhar situações humorísticas, como um verdadeiro estereotipo de música ambiente sem qualquer valor artístico. Ted Gioia faz um apanhado:

...it soon started showing up at all the least cool locales. You heard it emanating from the wedding reception down at the American Legion Hall, at tacky tiki bars in landlocked cities, indeed anyplace where the unhip congregated for tame, inhibited fun. Comedy films soon learned to play on this chronic squareness, and thus “The Girl from Ipanema” shows up as elevator music in *The Blues Brothers*, in a dentist’s waiting room in *Finding Nemo*, and as background music while Kim Basinger seduces hapless Dana Carvey in *Wayne’s World 2*. By now, everyone from Monty Python to *The Simpsons* has taken potshots at it, and it’s hard for any of us to remember when this tune, which once could swing so cool and sway so gently, wasn’t a cliché. (Gioia, 2012, p. 128)

Actualmente, “Garota de Ipanema” permanece como um standard do jazz e da bossa nova, mais escutado em versões vocais e num contexto mais acessível e comercial. Sempre com um toque nostálgico, lembrando o que era *cool* nos anos 60, mas já não é, a canção é frequentemente associada ao tipo de música que se poderá escutar num cocktail ou num bar de hotel. Não será fácil ouvi-la numa jam session com jovens músicos que tentam mostrar o que valem, que procuram construir uma imagem mais *hip* de si próprios e da sua música. Este é um dos exemplos em que algo que é comercial e acessível entra em confronto com o culto da imagem do artista sofisticado e incorruptível.

## **Nomes e gravações influentes**

Certas canções populares bem-sucedidas comercialmente, foram ignoradas pelos músicos de jazz durante muito tempo, até ao aparecimento de uma versão em particular que passou a atrair as atenções. “A Foggy Day”, de George e Ira Gershwin, de 1937, foi um sucesso comercial logo no seu lançamento. Mas foi somente em 1954, com a sua gravação por Frank

Sinatra, que a canção despertou o interesse dos músicos de jazz. De acordo com Ted Gioia, “the next several years proved to be a jazz high point for the Gershwin standard. More versions of ‘A Foggy Day’ were recorded by major jazz stars in 1956 than at any point in the song’s history” (2012, pp. 117–118). “My Romance”, originária de uma produção da Broadway de 1935, escrita por Richard Rodgers e Lorenz Hart, quase não tem versões de músicos de jazz anteriores a 1950. Terá sido pela influência de Dave Brubeck, numa gravação a solo de 1952, que a canção atraía outros pianistas de jazz. Mas não há dúvida que o nome mais ligado a versões de “My Romance” é o de Bill Evans, que a gravou inúmeras vezes, tendo a primeira acontecido em 1956, e a última em 1980, oito dias antes da sua morte. Seja por motivações artísticas, comerciais, ou ambas, a verdade é que uma recuperação de uma canção popular antiga que apresente uma nova perspectiva, especialmente se aparecer associada a um nome influente junto da comunidade do jazz, pode arrastar consigo uma série de novas versões e contribuir para um renascimento da canção ou mesmo para a sua elevação à categoria de standard. Importa aqui o facto de a canção ser conhecida do público de jazz ou, ainda melhor, do público em geral – o aspecto comercial. Mas importa mais ainda, o facto de a canção ser aceite como um momento de elevação artística por parte de quem a interpreta, como foi já aqui tratado. Este último aspecto é mais complexo porque pode implicar a influência de um nome consagrado e respeitado que sirva como um modelo dessa elevação. Como primeiro exemplo, referiu-se o nome de Frank Sinatra que, para além de ser muito conhecido na música popular americana do século XX, é uma figura muito respeitada pela comunidade do jazz. Isso é aparente, por exemplo, neste artigo de homenagem no site da revista *JazzTimes*, que inclui vários depoimentos de celebridades do jazz:

Frank Sinatra went from teen idol to living legend, and, without formal training, developed a highly sophisticated style. His ability to produce long, flowing musical lines unbroken by pauses for breathing, his subtle use of the vocal techniques more commonly found in the opera and classical idioms, and his manipulation of phrasing, reminiscent of Billie Holiday, set him far above the average pop singer.... there can be little doubt that Sinatra is the single greatest interpreter of American popular song - the one performer who elevated what he referred to as “saloon singing” to a high art. (Primack, 1998)

O segundo exemplo, Bill Evans, é um pianista que dispensa apresentações para os fãs de jazz. Algumas das suas versões são das que mais influenciaram a elevação de certas canções populares a standards de jazz. Por outras palavras, as canções são validadas pela comunidade do jazz, mas terão de ser trazidas por pessoas igualmente validadas, com provas dadas e com

uma posição influente. O facto de a canção ser conhecida do grande público poderá ser um importante ponto a favor, em particular no aspecto comercial, mas não será essencial para que a canção se torne um standard de jazz.

Alguns autores já aqui citados referem a existência um grupo de composições que supostamente um músico de jazz deve conhecer e saber tocar. Esta ideia pode ser estendida às gravações que tornaram célebres estas composições. Se estivermos a falar de um suposto estudante de jazz que deve aprofundar o seu conhecimento do repertório de standards, essa noção deverá ser associada à ideia de que existem gravações historicamente incontornáveis de algumas dessas canções. Foram já aqui tratados os exemplos de “On Green Dolphin Street” e a sua associação a Miles Davis, ou de “Body and Soul” a Coleman Hawkins. Exemplos como estes demonstram que, apesar de os standards serem canções que eram conhecidas da maioria do público americano das primeiras décadas do século XX, muitas delas caíram, entretanto, no esquecimento. A sobrevivência e resistência ao tempo de algumas destas canções prende-se com o facto de elas terem figurado em gravações que se tornaram icónicas na história do jazz. O repertório canónico tem uma ligação directa às gravações canónicas. Esta ligação da canção à gravação e, por consequência, ao seu intérprete, é comparável à já aqui referida associação canção-intérprete, que se tornou mais presente com o aparecimento do rock nos anos 60. Foi aqui afirmado que a fácil circulação das canções, comum no universo do jazz, é uma herança deixada pela música popular americana do início do século XX. Mas de uma perspectiva histórica, algumas destas canções ganharam o estatuto de standards a partir de uma gravação em particular, que terá posteriormente influenciado a sua introdução no repertório de um número significativo de músicos. Se nalguns casos a origem das canções se perde nos tempos, noutros ocorrem associações memoráveis entre as canções e as gravações e intérpretes que as celebrizaram.

Certos músicos de jazz acabaram por deixar a sua marca pessoal, precisamente através das gravações que se tornaram históricas e que mudaram até o destino das próprias canções. Por vezes, através de algum detalhe no arranjo da versão, ou alguma rearmonização em particular, uma introdução memorável ou uma pequena alteração da melodia, estes músicos conseguiram influenciar as gerações seguintes, de forma a que a canção passasse a ser tocada com detalhes da *sua* versão. Como foi o caso do trompetista Miles Davis.

Em 1926 a canção “Bye Bye Blackbird” circulava livremente nos repertórios de vários artistas, sem ficar associada a nenhum em particular. Mas se actualmente a canção permanece viva para a comunidade do jazz, isso deve-se certamente à versão que foi gravada pelo quinteto de Miles Davis no lendário álbum *'Round About Midnight* de 1957. Qualquer estudante de jazz

que queira conhecer melhor este standard, será quase sempre direccionado em primeiro lugar para esta gravação, em que Davis, com o seu célebre som de surdina, interpreta uma melodia quase infantil e dá uma lição de economia de notas e do uso de pausas estrategicamente colocadas. Estas associações de um standard a um músico ou a uma gravação em particular, apenas se tornam evidentes mais tarde, de uma perspectiva histórica, observando a influência que essas gravações imprimiram nas gerações seguintes. Não será, portanto, uma coincidência terem sido já aqui referidos dois exemplos de associações de standards a gravações clássicas de Miles Davis. Este músico foi um dos que mais influenciou a escolha de repertório popular ao longo das décadas de 50 e 60. Para além dos exemplos aqui tratados de “On Green Dolphin Street” ou “Bye Bye Blackbird”, Davis, novamente seguindo as pegadas de Ahmad Jamal, tornou popular entre os músicos de jazz a canção de Cole Porter, “All of You”, com a sua gravação de 1956. Gravou também “But Not For Me”, dos irmãos Gershwin, quatro meses depois de Chet Baker, estando estas duas gravações de 1954 na lista das mais recomendadas desta canção (Gioia, 2012, p. 51). Os dois trompetistas partilham também a maioria das preferências no que toca a uma boa gravação de referência de “My Funny Valentine” de Richard Rodgers e Lorenz Hart. Neste caso é Chet Baker quem mais influenciou a comunidade: a canção foi lançada em 1937, mas foi após o sucesso da gravação de Baker em 1954, que a canção se tornou popular entre os músicos de jazz:

Few other jazz musicians were playing “My Funny Valentine” in the early 1950s. But after Chet’s success with the song, both as an instrumental and vocal feature, others quickly jumped on the bandwagon. More jazz versions of “My Funny Valentine” were recorded in 1954 than in the 1930s and 1940s combined. (Gioia, 2012, p. 281)

A canção “Darn That Dream”, de Jimmy Van Heusen e Eddie DeLange, chegou a ser popular nas big bands quando foi lançada em 1939, mas caiu em desuso nos anos 40. A gravação de Miles Davis no seu *Birth of the Cool* de 1950 trouxe-a definitivamente de volta ao repertório standard do jazz. Acerca da canção “I Thought About You”, também de Van Heusen, Ted Gioia escreveu “Miles Davis would do more than any of these artists to establish ‘I Thought About You’ as a high-profile ballad that could serve as the centerpiece of a concerto or nightclub set.” (2012, p. 184). Ainda de Jimmy Van Heusen, a canção “It Could Happen To You”, que inicialmente se tocava como uma balada, passou a ser tocada num andamento médio por influência de Miles Davis:

Today, the tune is more often heard at a medium or medium-up tempo. Miles Davis played a key role in this new conception of the song, but Davis himself was probably influenced by a 45 rpm recording of “It Could Happen to You,” seldom heard nowadays, made by pianist Ahmad Jamal for the Parrot label in 1954, which anticipates Miles’s later approach.... Since that time, jazz musicians have tended to follow in Davis’s footsteps. (Gioia, 2012, pp. 203–204)

“Someday My Prince Will Come” de Frank Churchill e Larry Morey, é o tema principal do filme animado *Snow White and the Seven Dwarfs*, de 1937. A valsa da Branca de Neve de Walt Disney dificilmente figuraria na lista dos mais importantes standards de jazz se não fosse a influente gravação de Miles Davis de 1961, 24 anos depois da estreia da versão original. Embora seja de Davis a versão mais conhecida da canção entre a comunidade do jazz, de acordo com Ted Gioia foi Dave Brubeck – um dos pioneiros da utilização de diferentes métricas no jazz – quem primeiro se interessou por esta canção, no seu trabalho *Dave Digs Disney*, de 1957 (2012, p. 381). Para terminar esta lista de exemplos, fica a referência ao álbum *Somethin’ Else*, de Cannonball Adderley, que contém duas das mais célebres gravações em álbuns de jazz, de dois conhecidos standards: “Autumn Leaves” e “Love For Sale”. Uma das particularidades que torna famoso este álbum de 1958, é que tem Miles Davis numa das suas raras aparições como *sideman*<sup>47</sup>. Davis era uma figura muito influente no jazz desta época e as suas versões – ou neste caso, as gravações onde tocava – eram sempre muito apreciadas pela comunidade do jazz. Nos exemplos aqui descritos é possível constatar que também ele próprio era influenciado nas suas escolhas, muitas vezes pelo pianista Ahmad Jamal, ou pelos sucessos comerciais de Chet Baker. Mas na maioria das vezes e apesar da existência destas gravações anteriores, eram as suas que exerciam a maior influência posterior sobre a maioria dos músicos.

As gravações de Miles Davis dos anos 50 e 60 foram certamente bastante influentes e contribuíram para a eleição de várias canções do *Great American Songbook* como standards de jazz. Algumas destas canções ficarão para sempre associadas a estas gravações e serão uma referência obrigatória para futuros estudantes de jazz, algo que ajudará a perpetuar o nome de Davis, mas também as próprias canções em causa. Mas não é só o nome de Miles Davis o único a ter associações directas com a canonização de várias canções. Foi já aqui tratada a ligação de Coleman Hawkins a “Body and Soul”, mas há muitos outros exemplos que podem ajudar a reforçar esta ideia. A canção “Days of Wine and Roses”, de Henry Mancini e Johnny Mercer,

---

<sup>47</sup> O termo *sideman* utiliza-se para designar um músico presente numa gravação ou actuação que não é quem dá a cara pelo projecto, ou que não é nome de cartaz, por oposição ao líder. Isto não significa que um músico *sideman* não tenha uma forte influência no resultado final de um trabalho.

lançada no filme de 1962 com o mesmo nome, chamou a atenção dos guitarristas de jazz em primeiro lugar, e é precisamente a versão do guitarrista Wes Montgomery a que mais contribuiu para transformar a canção num standard de jazz. Após a sua edição em 1963 no álbum *Boss Guitar*, “Days of Wine and Roses” teve diferentes versões gravadas logo no mesmo ano por Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Milt Jackson, Art Farmer e Bill Evans (Gioia, 2012, p. 77). “My One And Only Love” ficará para sempre associada a John Coltrane e à sua gravação de 1963 com o cantor Johnny Hartman. Esta versão, embora seja considerada uma gravação icónica do jazz, começa com Coltrane a expor a melodia completa da canção, acompanhado pelo trio de secção rítmica, seguindo-se depois uma nova exposição da melodia com a letra, cantada por Hartman. Não tem secção de solos, e a maneira como Coltrane por vezes se desvia da melodia original pode ser mais facilmente considerada como uma interpretação do que uma improvisação aberta. Para algumas definições de jazz mais restritivas, o facto de não haver aqui uma secção de solos deixaria esta versão de fora da classificação como uma performance de jazz. Mas o facto é que é John Coltrane a tocá-la e para a comunidade do jazz, este é um nome sagrado e intocável; a classificação desta performance como jazz nunca será posta em causa. Embora esta seja a gravação mais influente desta canção, de acordo com Ted Gioia, terá sido o saxofonista Charlie Ventura – um nome hoje praticamente desconhecido – o responsável pela introdução desta balada no repertório standard, uma década antes de Coltrane. Após a versão de John Coltrane, à semelhança de Hawkins com “Body and Soul”, “My One And Only Love” tornou-se um standard quase obrigatório para o saxofone tenor no jazz:

Almost every tenorist of note has tackled it, and any short list of memorable versions needs to acknowledge renditions by Sonny Rollins (who recorded it a year after Coltrane), Ben Webster (who performed it at his celebrated 1954 session with Art Tatum), Michael Brecker, and Joshua Redman. Yet the song is limber enough to bend to a wide range of approaches, and not always with a horn on hand. (Gioia, 2012, p. 285)

“My Favorite Things” é outro standard que ficará na história do jazz associado a Coltrane. A canção de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II foi um sucesso no musical da Broadway *The Sound of Music* em 1959, e continuou a sê-lo na adaptação para cinema da peça, em 1965. Tal como “Someday My Prince Will Come”, esta canção em 3/4 não parecia talhada para se tornar um standard de jazz, mas a intervenção de Coltrane ditou o contrário. Para além da sua primeira gravação de 1960, o saxofonista continuou a interpretar a composição ao longo da sua carreira e existem várias outras gravações posteriores. Nestas é possível perceber uma



evolução na abordagem à interpretação da canção, em paralelo com a própria evolução do estilo de Coltrane, que cada vez mais caminhava para uma libertação das progressões harmônicas e da tonalidade. Ted Gioia faz um reparo interessante, ao afirmar que nas suas interpretações desta canção, Coltrane expunha a melodia inicial, mas depois partia para uma improvisação modal, libertando-se das limitações da progressão harmônica e da forma da composição:

Then again, how much did Coltrane really like this composition? Despite his stated praise, he displayed no interest in soloing over the chord changes in any of his various performances—after a perfunctory melody statement, he invariably pushes the composition’s structure and harmonies aside, and works over an endlessly repeating 6/8 vamp. In truth, his approach to “My Favorite Things” is little different from his later transformation of other well-known songs into preambles for minor key vamps in 6/8 time, such as “Chim Chim Cheree” or “Greensleeves.” Whether the composer listed on the album sleeve is Richard Rodgers or “traditional” is hardly important here. The driving force, the source of inspiration and perspiration, is John Coltrane, who takes a sing-song Broadway show tune and turns it into a springboard for advanced modal improvisation. (Gioia, 2012, p. 277)

Este parágrafo de Gioia traz à superfície algumas questões já aqui tratadas. Quando existe uma familiaridade do público com as canções, estabelece-se uma melhor comunicação entre o músico e a sua audiência. O que dizer então neste caso em que Coltrane começa por tocar uma melodia conhecida, para depois mergulhar numa improvisação que pouco ou nada tem a ver com ela? E quanto às progressões harmônicas standard que já foram também aqui discutidas; se o músico as abandonar completamente na sua improvisação, como neste caso, o que é que sobra desta relação dos músicos de jazz com as formas e as progressões standard? Estas questões, embora interessantes, colocam-se sobre casos pontuais, como o de Coltrane e da sua versão de “My Favorite Things”, mas não representam a maioria das situações clássicas. Este abandono da forma ou da progressão harmônica original das canções irá influenciar as adaptações de músicos como Brad Mehldau e o assunto voltará a ser tratado no capítulo dedicado ao pianista. No entanto, as respostas concretas para estas questões encontram-se para além do âmbito deste estudo. Mas esta não deixa de ser uma abordagem ao repertório standard que merece ser aqui mencionada, ainda que seja pela sua particularidade em romper com a maior parte das ideias aqui defendidas<sup>48</sup>. A seguinte citação de David Ake ajuda a ilustrar esta

---

<sup>48</sup> A abordagem de John Coltrane à canção “My Favorite Things” é tratada com algum detalhe em Monson (1996) e Ake (2010).



ideia de associação entre a sobrevivência de alguns standards e a sua associação a performances históricas:

That jazz musicians frequently base their performances of a tune on a previously recorded version of that song also illustrates that “structure” alone does not dictate repertoire. For example, when players perform “If I Were a Bell,” they often draw their stylistic orientation from Miles Davis’s famous 1956 version of that tune. In such instances, a jazz trumpeter may recall Davis’s “sound,” while a pianist may approximate Red Garland’s light touch and buoyant swing feel or use Garland’s “Westminster Chimes” introduction. Similarly, if a group plays the song “My Favorite Things,” its stylistic orientation typically refers, not to the famous Julie Andrews version, but to the John Coltrane recording from 1960. Here the saxophonist may display his or her “Trane-isms” (sounds and stylistic devices associated with Coltrane), while the pianist switches to quartal-based voicings à la McCoy Tyner. Although this propensity to look to earlier styles and musicians holds especially true for nascent players, it is not exclusive to them. Experienced musicians, even those possessing a discernible “voice” in the genre, also recognize the associations they and audiences make with individual pieces; witness the many tribute albums on which various artists perform songs affiliated with the tributee. We can see then that when a musician performs a song, he or she not only plays a melody and a set of chord changes but also plays with and in some ways “comments” on earlier versions of that song. (Ake, 2002, pp. 149–150)

Este autor concorda com a ideia da existência de formas standard – aqui tratadas como *structure* – e vai mais longe, considerando a frequente associação de alguns standards a performances históricas. De acordo com Ake, os músicos chegam ao ponto de procurar reproduzir alguns aspectos do arranjo ou do timbre presentes na gravação de referência, comentando e interagindo com versões anteriores da canção.

A observação de David Ake oferece uma perspectiva histórica do repertório standard, aqui descrita anteriormente como uma dimensão temporal, o imaginário do percurso que as canções percorreram ao longo dos tempos. Mesmo os músicos mais experientes que já conquistaram uma voz própria no jazz, reconhecem a associação que tanto eles como a audiência guardam de determinadas canções. Estas canções continuarão a ser lembradas pela sua associação histórica a certas gravações. Quando os músicos as interpretam, ao recriarem a sonoridade das gravações, estão também de certa forma a comunicar com o público num outro nível. Em particular perante o público mais especializado e conhecedor, uma interpretação de uma canção que contenha elementos que tragam à memória uma determinada gravação

conhecida, estabelece um outro tipo de ligação entre músico e audiência, uma que revisita um passado comum e reforça os laços de pertença a uma comunidade com uma herança cultural. Uma visão do repertório como um bem colectivo e partilhado pela comunidade do jazz, envolve sem dúvida a observação deste tipo de prática de associação entre nomes importantes, gravações históricas e canções standard.

### **O Real Book**

Como foi já aqui referido, um dos modelos de negócio dos editores de música do Tin Pan Alley baseava-se na venda de partituras das canções por eles representadas, com cerca de trezentas mil canções publicadas entre 1900 e 1950. Uma grande parte do seu público-alvo eram músicos amadores, o que implicava que as partituras tivessem uma leitura relativamente acessível. Estas consistiam habitualmente em duas ou mais páginas impressas com uma pauta simples com a melodia da canção, a letra impressa por baixo das notas da melodia, e uma parte de piano, escrita em notação musical. A parte de piano era normalmente um acompanhamento com o essencial da progressão harmónica, e quaisquer contra-melodias ou linhas de baixo que ajudassem a caracterizar a canção. Quase sempre presente nestas partituras estavam também as cifras com o nome dos acordes escritos de uma forma abreviada, juntamente com um diagrama para guitarra, banjo ou ukelele, com a harmonia da canção bastante simplificada, normalmente por cima da parte vocal que continha a melodia.

O uso das cifras tornou-se muito popular pelo facto de ser uma ferramenta fácil de dominar, sem que para isso se tivesse de aprender a ler notação musical tradicional. Porém, a sua simplicidade é conseguida através do sacrifício de detalhes na harmonia e de precisão na notação. Estas cifras – embora fossem o elemento mais acessível da partitura – não podiam naturalmente conter todas as subtilidades do acompanhamento de piano, dada a sua pressuposta simplicidade. No entanto, muitos músicos ignoravam o acompanhamento escrito do piano e preferiam guiar-se apenas pelas cifras juntamente com a linha vocal (Faulkner & Becker, 2009, p. 38). A partir deste facto, o aparecimento de partituras que só continham a melodia vocal com letra, apenas acompanhada pelas cifras, começou a ser mais frequente. Este é o modelo que passaria a ser mais usado no jazz. Este tipo de partituras – os *lead sheets* – eram inicialmente escritas à mão, salvo algumas excepções de canções publicadas por grandes editores. Continham o essencial da canção de forma resumida, optimizando o espaço no papel – uma, ou mesmo duas canções passavam a caber numa só página – e facilitando o transporte de um número elevado de partituras, algo que se revelava muito útil para um pianista que tivesse de

preencher uma noite inteira de música num restaurante ou clube nocturno, por exemplo. Em 1942, George Goodwin, director de uma estação de rádio, identificando esta necessidade de os músicos conseguirem transportar consigo uma grande quantidade de *lead sheets*, criou o Tunedex. Esta iniciativa consistia numa emissão mensal de 100 pequenos cartões – do tamanho dos que eram usados nessa altura nas bibliotecas – que os músicos poderiam adquirir através de uma subscrição pelo correio. Os musicólogos Faulkner & Becker descrevem o sistema:

Subscribers to Tunedex paid \$15 a year for which, every month, they got one hundred 3 × 5-inch index cards, printed on heavy stock that would withstand constant use, each card containing the melody, chords, and lyrics of a song, plus copyright information, which confirmed that this was a legitimate enterprise paying royalties to ASCAP and BMI. They also got a small box to hold the alphabetized cards; they might even have received cards with letter tabs to assist in the alphabetizing (the sources aren't clear on this, but some people remember such amenities). Tunedex ads suggested that, with this little box on the piano, you could quickly find any tune an audience member requested. (Faulkner & Becker, 2009, p. 39)

A figura 8 proporciona uma ideia de qual seria o aspecto de um destes cartões, com melodia e letra escritas num formato compacto, acompanhadas apenas pela cifra. No verso destes cartões podia encontrar-se toda a informação relevante: autores e representantes legais da canção. O Tunedex publicava canções em estilos muito diferentes: canções dos anos 20 e 30, valsas, canções irlandesas, italianas, polkas, rumbas, tangos, cha-cha-chas, canções patrióticas... Toda uma variedade de repertório que preparava os músicos para as mais diversas situações de trabalho (Faulkner & Becker, 2009, p. 39). O sucesso foi imediato, e o Tunedex foi adoptado por todos os sectores da indústria musical, desde o cinema à radio e à publicidade. Durou até 1963, com cerca de 25,000 cartões diferentes (Kernfeld, 2003). A seguinte citação deixa uma pista acerca da origem da expressão *fake book*, o formato que virá a surgir posteriormente:

If a customer had a request, and the musician didn't know, or couldn't remember a song, the Tune-Dex could come to the rescue. It was, in effect, a twist on the old cliché, "If you hum a few bars, I can fake it." Instead, with a Tune-Dex card at hand, "If I read a few bars, I can fake it." (Kernfeld, 2003, p. 4)

**AFTER YOU'VE GONE** Moderato

F Fm C Em C A7

Af - ter you've gone, and left me cry-ing, Af - ter you've gone, There's no de-my-ing;

D7 G7 C C7

you'll feel blue, You'll feel sad, You'll miss the dear-est pal you've ev-er had,

F Fm C A7

There'll come a time, now don't forget it, There'll come a time, when you'll re-gret it,

Dm A7 Dm Fm Bb7 C E7

Some day, when you grow lone - ly, Your heart will break like mine and

A7 D7 C G7 C

you'll want me on - - ly, Af - ter you've gone, Af - ter you've gone a - way.

Copyright 1918 by Broadway Music Corp--Assigned 1931 to Joe Davis, Inc--Assigned 1929 to Triangle Mus. Pub. Co.

---

**Title: AFTER YOU'VE GONE**

Performing Rights licensed through: **ASCAP**

Writers: **Creamer and Layton**

Copyright Info.: **see below**

Publisher and address: **Joe Davis, Inc. 1619 Broadway, N.Y.**

Orchestrated by: Playing Time Price

Vocal Orks in: Songs on Tune-Dex Cards are Price

Piano copies in: **C** Price **50¢**

Recorded by:

Other information: **Copyright 1918 by Broadway Music Corp. N.Y.**  
**Copyright Assigned 1929 to Triangle Music Pub. Co. N.Y.**  
**Copyright assigned 1931 to Joe Davis, Inc. N.Y.**

---

Printed by **TUNE-DEX INC., 1619 Broadway, N. Y. C.,** by permission of the copyright owners.  
 Int'l copyr't secured. All rights reserved, incl. the right of arrangement & public performance for profit.

**Warning!** This copy is intended for **PROFESSIONAL** use **ONLY**, and anyone found reselling it will be prosecuted under the copyright law by the copyright owners.  
 Copyright 1942, George Goodwin, 1619 Broadway, New York City

Figura 8. Imagem frente e verso de um cartão Tunedex com a canção "After You've Gone". Na frente, o formato *lead sheet* com a melodia e as cifras; no verso a informação relevante sobre os autores e representantes legais da canção.

Apesar deste sucesso, o formato dos cartões revelava-se pouco prático. Na mesma medida em que o seu número se tornava elevado, a sua portabilidade ficava mais reduzida. Na opinião de Barry Kernfeld, a ideia de Goodwin era boa, mas havia um erro de design:

But Goodwin was wrong about the utility of his design. A card catalogue was a handy thing to have sitting in a radio studio or an ad agency office, but no-one in his right mind would bring a card catalogue to a cocktail lounge. And having a couple thousand loose

index cards was probably even more unwieldy and disastrous than sorting through loose full-size pages of promotional copies of sheet music or orchestrations.... What musicians needed was a bound collection of Tune-Dex cards organized by title, by songwriter, or by dance category. A fake book. (Kernfeld, 2003, p. 4)

A criação de livros com compilações destes *lead sheets* – os *fake books* – revelava-se uma necessidade, pela maior portabilidade e praticidade que poderiam oferecer. Mas a indústria de edição musical, com receio que tais livros fizessem cair as vendas de partituras individuais, recusou autorizar a sua publicação. Esta carência no mercado abriu caminho ao aparecimento de compilações ilegais de cartões Tunedex, fotocopiados em papel num formato mais convencional, organizados por ordem alfabética, com dois cartões por página, e unidos por uma encadernação com argolas. Os primeiros *fake books* ilegais apareceram em 1949, e eram vendidos clandestinamente, como neste exemplo que se passou com o próprio Howard Becker, aqui descrito na primeira pessoa:

One night, when I was playing at the 504 Club, a car pulled up to the curb as we were standing outside the club on the sidewalk. A guy jumped out, and wanted to know if we were musicians. When we admitted it, he opened the trunk of his car, lifted up a blanket, pulled out an 8.5 × 11-inch spiral-bound book, showed us what it contained, and offered it to us. I looked it over, saw that it was some kind of photocopy of the Tunedex cards, and bought it on the spot, even though it cost \$25, a lot of money then. I don't know if Bob did or not (he could read off mine), and the drummer didn't need it at all. I knew without being told that it was illegal—if it was legal they would have had it in the music stores—but I bought it anyway. Divided into fast tunes, slow tunes, waltzes, Latin, Irish, etc., it was always useful to me and still is today. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 39–40)

Para além da pista que já aqui deixada, o nome *fake book* provém igualmente do facto destes livros conterem estas partituras simples e sem qualquer tipo de arranjo, cabendo aos músicos o papel de o gerar, muitas vezes durante a própria performance, criando a ilusão – *fake* – no ouvinte de que o arranjo já existia, ou que tinha sido ensaiado previamente. Poder-se-á dizer que estamos perante uma forma de improvisação colectiva quando escutamos um ensemble de jazz a criar uma introdução ou um final para um tema, ou a fazer trocas de 4 compassos com a bateria, tudo isto decidido no momento. Estas criações, no entanto, obedecem a códigos específicos do estilo e seguem normas e práticas comuns que definem aquilo a que se pode chamar a linguagem do jazz. Se tivermos em conta este contexto, de facto a notação



destes elementos torna-se dispensável, pelo menos nos *lead sheets*. O público-alvo dos *fake books* deverá, supostamente, ser conhecedor desta linguagem e deseja um livro que lhe proporcione o acesso a um número elevado de composições, num formato de fácil portabilidade e manuseamento, sem estar preocupado com o facto de aqueles serem arranjos escritos.

Ao longo dos tempos, estes *fake books* foram-se tornando numa das principais referências impressas para os músicos de jazz, particularmente a partir dos anos 50 do século passado e até aos nossos dias. Se os primeiros *fake books* eram compilações de cartões Tunedex, outros terão surgido com os mais diversos *lead sheets*, muitos deles criados directamente a partir da transcrição de gravações. O resultado é que existem em circulação, diferentes *lead sheets* das mesmas canções, dependendo da gravação a partir da qual foram criados, ou da pessoa que os transcreveu. É possível encontrar, por vezes, grandes diferenças ao nível da harmonia e até mesmo de notas importantes da melodia em diferentes *lead sheets*. Estas edições ilegais, que não tinham autorizações de utilização e não pagavam quaisquer *royalties* ou direitos de autor, começaram a circular entre os músicos e os estudantes de jazz, ávidos de alargar mais rapidamente o seu repertório.

Em 1975, dois estudantes da Berklee College of Music, uma escola de música em Boston com uma forte orientação para o ensino do jazz, transcreveram e compilaram uma colecção de versões de canções standard com harmonizações mais elaboradas e precisas, à qual juntaram novas composições de músicos de jazz. Nascia assim a mais famosa edição ilegal de um *fake book*: o conhecido *The Real Book*, cujo próprio nome é um trocadilho que substitui a palavra *fake* por *real*. De acordo com o musicólogo Barry Kernfeld:

During the academic year 1974 - 75, two students at the Berklee College of Music in Boston created a bootleg fake book called *The Real Book*, because it endeavored to notate what professional jazz musicians would *really* play, in contrast to the simplified versions typically given out on sheet music and reproduced in earlier generations of fake books. (2003, p. 6)

A intenção inicial destes alunos era pouco ambiciosa, mais centrada no interesse puramente musical e exploratório do que em qualquer tipo de proveito financeiro. Como conta o baixista Steve Swallow, que era na altura professor na Berklee College of Music:

the students' intention was "to make a book that contained a hipper repertoire, more contemporary repertoire. They thought about what would be involved in doing it legally,

paying royalties, and couldn't see the possibility of setting up a mechanism for doing that. They didn't have the time, nor did they have any money to invest.” (como citado em Kernfeld, 2003, p. 6)

Outro professor da escola na época, o guitarrista Pat Metheny confirmou:

“Honestly, at the time, neither I nor probably anyone else considered that *The Real Book* would ever have much of a life beyond the few interested parties who were around the scene. No one knew that it would ever become an almost biblical reference work to young musicians.” (como citado em Kernfeld, 2003, p. 6)

Metheny refere-se a um trabalho de alunos que extravasou largamente as suas intenções iniciais, para se tornar ao longo dos tempos numa referência quase bíblica para as gerações de músicos seguintes. Com efeito, o impacto do *The Real Book* foi tremendo. Novamente a partir de um depoimento de Steve Swallow, é possível ter uma ideia das mudanças que se fizeram sentir com o aparecimento deste livro:

“In order to walk to the rooms where I taught my ensembles in Berklee, I had to run the gamut of dozens of rehearsal rooms, down a corridor. On either side of this corridor I would hear twenty or thirty guys playing standards and a month after *The Real Book* was published, all of a sudden I was hearing the right changes to tunes that had been butchered. It used to be a hilarious journey down the corridor, to hear the flagrant harmonic violations just spewing out of these rooms. It's not to say that all of a sudden everything sounded great and it was Bill Evans at every turn, but there was a huge improvement.” (como citado em Kernfeld, 2003, p. 6)

O *The Real Book*, mesmo tratando-se de um trabalho de alunos de jazz, veio introduzir uma melhoria na qualidade das harmonias presentes nos *lead sheets* dos até então existentes *fake books*. Se os antigos cartões Tunedex apresentavam as harmonias mais simples das canções originais, antes de passarem pelas rearmonizações posteriormente criadas pelos músicos de jazz, o *The Real Book* já continha estas rearmonizações e dava um passo em frente na criação de *lead sheets* com um conteúdo mais avançado e interessante. Os *fake books* tornavam as canções mais acessíveis a todos, e os músicos de jazz usavam-nos; mas quase sempre recriavam as canções com as suas próprias alterações e rearmonizações. A grande mudança que o *The*



*Real Book* introduziu foi a de se tratar de um *fake book* feito por músicos de jazz – embora alunos – essencialmente para ser usado por músicos de jazz.

A figura 9 apresenta uma imagem do cartão Tunedex da canção “Alice in Wonderland”, de Sammy Fain, tema principal do filme de animação da Walt Disney Productions com o mesmo título, estreado em 1951. Apesar da tonalidade de Sol maior em que o tema principal aparece no filme (disneysoundtrack89, 2011), neste cartão a melodia aparece na tonalidade de Mi bemol maior, em andamento lento em 2/2 – correspondente à versão original – com a maioria dos acordes cifrados como tríades.

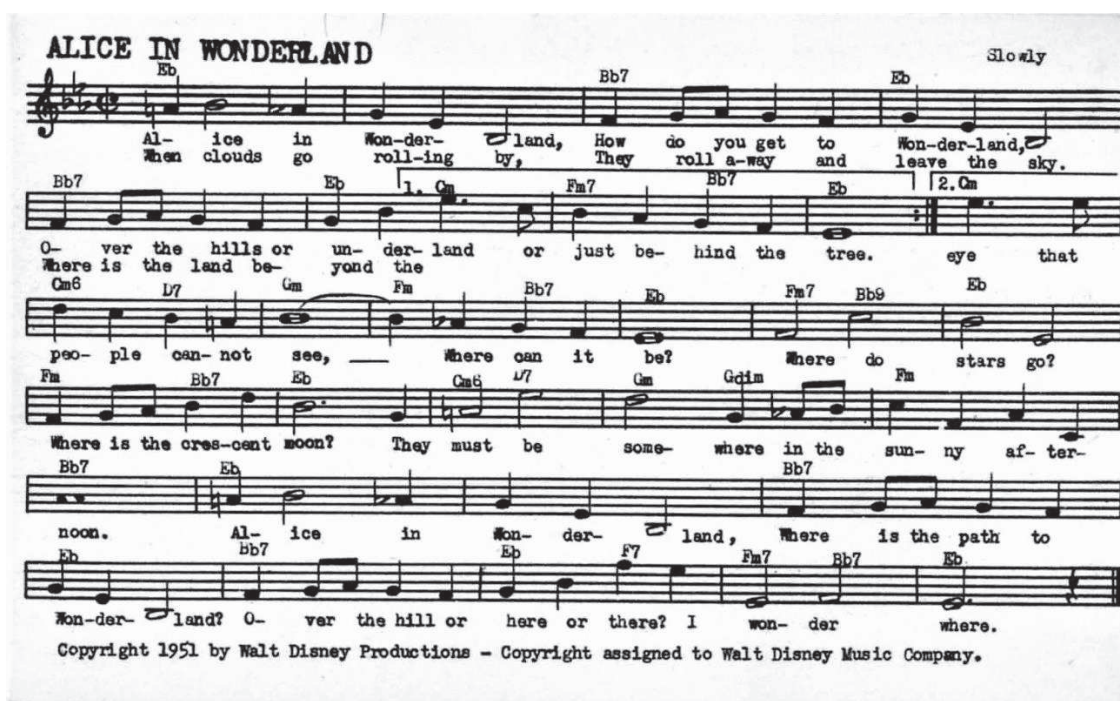


Figura 9. Imagem do cartão Tunedex com a canção “Alice in Wonderland”. As indicações são de andamento lento em compasso 2/2, tal como na versão original do filme da Disney em que estreou.

O Anexo D mostra a página do *The Real Book* com a mesma canção. Ao fundo da página aparece uma referência à gravação a que corresponde a transcrição. Trata-se de uma versão do pianista Bill Evans, do icónico álbum *Sunday at the village vanguard*, de 1961. Em comparação com o cartão Tunedex, tal como na interpretação da gravação de Bill Evans, esta versão da canção aparece escrita num compasso de 3/4, na tonalidade de Dó maior, com alterações à melodia original e com uma harmonização mais densa e inteiramente preenchida com acordes com sétima. Para o público-alvo do *The Real Book*, os alunos de jazz da Berklee College of Music, não interessava a maneira como a canção aparece originalmente no filme, mas sim a maneira como Bill Evans a interpretou nesta gravação. A canção tornou-se um standard de jazz, através da sua interpretação por Bill Evans; a partir desse momento, deixa de haver interesse

numa ligação à sua fonte original, ela passa a fazer parte do domínio do jazz sob esta forma renovada. Tanto a gravação que, entretanto, se tornou histórica, como esta validação num livro, que é nesta altura também histórico, influenciaram e influenciarão fortemente as futuras interpretações da canção, que tenderão a ser em compasso de 3/4 e com uma harmonização mais aproximada desta versão, do que da original.

Segundo Barry Kernfeld, na década de 1970, apesar do surto inicial de *fake books* ilegais, já existiam bastantes livros legalmente editados e disponíveis no mercado, mas esses livros eram orientados para a música popular:

In the mid-1970s, the music industry began to put out legitimate, copyrighted collections of pop-song fake books. Almost immediately, bootleg pop-song fake books faded away. What a surprise. Prohibition failed. Assimilation worked. But no sooner did the music industry learn its lesson, after a quarter-century of wrong-headedness in the realm of pop song, than the whole ball game shifted to another field and started up all over again, in the realm of jazz. (Kernfeld, 2003, p. 4)

O *The Real Book* despertou um interesse totalmente novo devido à sua sofisticação na escolha de repertório e à qualidade das rearmonizações. Isso atraiu a atenção dos músicos de jazz, o tal “another field” (idem), e lançou uma nova proliferação de *fake books* ilegais orientados para este sector de mercado. Não muito tempo depois apareceria o *The Real Book 2* e mais tarde o *The Real Book 3*.

A importância do aparecimento do primeiro *The Real Book* merece aqui ser destacada porque, apesar de posteriormente terem aparecido muitos outros *fake books* orientados para músicos de jazz, ilegais, mas também legais, este primeiro volume tornou-se um verdadeiro clássico de referência – tal como Pat Metheny afirmou – quase bíblica. Segundo Faulkner & Becker, “The books became the standard reference. Players carried them everywhere and consulted them, propped open on the bandstand, for ‘correct’ chord changes and melody lines” (2009, p. 41). De entre os vários *fake books* de jazz disponíveis actualmente, se apenas for possível transportar um para um determinado trabalho ou para uma jam session com outros músicos de jazz, a escolha recairá facilmente sobre este primeiro, com a garantia que os restantes músicos também o escolherão. O *The Real Book* é uma referência de tal forma universalmente aceite pela comunidade do jazz que a afirmação de Mark Roman da revista *Esquire*, “I don't know a jazzman who hasn't owned, borrowed, or Xeroxed pages from a *Real Book* at least once in his career,” (1990) não é de todo exagerada. As suas transcrições contêm alguns erros, mas a confiança dos músicos no seu conteúdo é tal, que há quem insista em tocar

as peças com estes erros, sem se dar ao trabalho de confirmar as gravações que deram origem às transcrições, mesmo quando estas aparecem na sua maioria identificadas no livro, como no caso do exemplo no Anexo D. Os musicólogos Young & Matheson são claros quando afirmam a importância do *The Real Book*, criticando ao mesmo tempo uma certa uniformidade nas interpretações baseadas na leitura destes *lead sheets* e na perpetuação de determinados erros aí contidos:

A surprising number of these performances are based on the charts (rudimentary scores that contain only a melody line and chord changes) provided by *The Real Book*, a set of unauthorized but ubiquitous volumes, which is to current jazz practice what Ptolemy's *Almagest* was to pre-Copernican astronomical practice. The common reliance on *The Real Book* is responsible for a great deal of uniformity in jazz practice, to the extent that several of the errors in transcription that it contains have been perpetuated in the jazz community. (Young & Matheson, 2000, p. 129)

Quando um livro como este se torna universalmente aceite e inquestionável pela comunidade do jazz, ou por outras palavras, se torna canónico, o que dizer então da lista de repertório aí contida? Steve Swallow esboça uma resposta:

“I think that’s an unfortunate aspect of *The Real Book*’s rise to prominence. These particular 400 tunes were canonized at the expense, obviously, of what they left out, and they left out plenty. But I’m not complaining too loudly, because to a large extent I think they were accurately reflecting what college jazz people were listening to at that time, and were skimming the cream of that repertoire.” (como citado em Kernfeld, 2003, p. 6)

Swallow refere o aspecto menos positivo da exclusão de material, mas desdramatiza, sublinhando que o repertório presente no livro reflecte a música que se ouvia nas universidades americanas num determinado período. O *The Real Book* é um retrato de uma época, não é um livro definitivo sobre o repertório do jazz. Pat Metheny, por seu lado e perante esta questão, considera o livro uma espécie de *cápsula do tempo*, mas prefere realçar as mudanças positivas que o seu impacto provocou:

“It was the first book that also reflected the more ecumenical nature of jazz and the jazz world of that time, and in this sense it is also an interesting time capsule. This was a fertile period where suddenly there were many young musicians who felt very comfortable with

a vast array of harmonic vocabularies (from standards to Joe Henderson and beyond) and were at home with modern rhythmic styles as well as even things that looked to the rock music of the time as sources of material. In this sense, I feel *The Real Book* has had an enormous impact. It has certainly caused a few generations of players now to have to develop skills that were rare at that time—only the very best players of that era would be able to go pretty much from start to finish in that book and be able to generally deal with the intrinsic musical requirements that such a book would demand. Nowadays, it is pretty common; and in fact, sort of required.” (como citado em Kernfeld, 2003, p. 6)

De facto, o *The Real Book* é bastante eclético. Na sua primeira edição podemos encontrar as clássicas canções “All Of Me” de 1931 e “April in Paris” de 1933; a complexa composição de Frank Zappa, impregnada de elementos de rock, “Peaches En Regalia”, de 1969, assim como o dançante jazz-rock “Good Evening Mr. & Mrs. America” de John Guerin com os L.A. Express, de 1974; os épicos “Countdown” e “Giant Steps” de John Coltrane; os clássicos do bebop “Anthropology” e “Confirmation” de Charlie Parker; os icónicos da bossa nova dos anos 60 “Corcovado” e “Garota de Ipanema” de Tom Jobim; as canções pop “Yesterday” e “Michelle” dos Beatles; as composições com harmonias obscuras de Wayne Shorter “Ju Ju” e “Pinocchio”; as composições avant-garde “Batterie” e “Ictus” de Carla Bley. Pat Metheny, que tem também composições suas neste livro, sublinha que apenas os melhores músicos conseguiam tocar o livro todo do início ao fim e lidar de uma maneira convincente com as diferentes linguagens harmónicas aí presentes, algo que actualmente é quase imperativo para um sério estudante de jazz. De acordo com Metheny, o grau de exigência é hoje maior junto dos estudantes de jazz, e o *The Real Book* terá sem dúvida contribuído para isso. Por outras palavras, este eclecticismo funciona como uma espécie de compensação por danos causados pelo facto de haver um livro canónico que inclui algum repertório e deixa outro de fora. O *The Real Book* trouxe uma visão mais global do jazz e das suas diversas vertentes. Posteriores ao seu aparecimento, existem hoje títulos como o *The Latin Real Book* ou o *The European Real Book*. A abertura proposta por estes livros é uma face visível da descentralização do jazz das suas origens nos E.U.A. e da sua proliferação como uma prática global e multicultural.

O *The Real Book* não é de todo uma lista de standards de jazz. Como foi aqui referido, o seu conteúdo é o espelho de uma época específica e deve ser entendido como tal. Alguns standards que lá estão, já o eram antes e aparecem lá precisamente por isso, porque já eram anteriormente tocados por muitos músicos de jazz. Outras composições, como as atrás referidas de Frank Zappa e John Guerin, eram populares no meio dos alunos da Berklee em 1974, mas

hoje estão praticamente esquecidas. Trata-se de composições com referências muito fortes ao jazz-rock da época, mas que hoje estão completamente datadas e das quais não será fácil encontrar novas versões gravadas. Não será pelo facto de se encontrarem no *The Real Book* que automaticamente se tornam standards de jazz. E isto acontece com uma boa parte do material presente neste livro. No entanto, o livro permanece como uma referência importante para certos standards, e a sua influência nestes termos é preponderante. A canção “Stella by Starlight”, de Victor Young e Ned Washington tem aparecido em diferentes *lead sheets* com harmonizações diferentes, mas a preferida e mais tocada é a harmonização do *The Real Book*. O blues de 12 compassos “Straight No Chaser” teve a sua primeira gravação em 1951, pela mão do seu compositor Thelonious Monk. Esta estreia em estúdio da peça aparece na tonalidade de Si bemol, mas por influência de uma posterior versão de Miles Davis, no seu *Milestones* de 1958, a versão que aparece no *The Real Book* está escrita em Fá maior, que passou então a ser a tonalidade mais comum para se tocar esta composição. As composições do músico brasileiro Tom Jobim mais conhecidas e tocadas – de acordo com a selecção de Ted Gioia (2012) – são as que estão no *The Real Book*. Neste caso, pode tratar-se de uma causa ou de uma consequência, mas o facto de estas canções aparecerem aqui tão facilmente acessíveis, em vez de nalgum mais obscuro *fake book* de bossa nova, pode contribuir para que se perpetue uma preferência por elas. Pelo menos serão estas que os estudantes de jazz aprenderão em primeiro lugar. Estes são alguns exemplos da influência que o *The Real Book* trouxe para a manutenção de um repertório central no jazz.

Quer seja nas escolas de jazz ou nas jam sessions, os músicos são estimulados a aprender e saber algum repertório de cor. A utilização de *fake books* é nalguns casos desencorajada e noutros, mais extremos, condenada de todo. (Pinheiro, 2012, p. 113). No entanto, é extremamente comum a sua utilização para aprender novo repertório e para recordar o antigo. As tecnologias actuais permitem, através de computadores portáteis, *tablets* ou *smartphones*, transportar para um ensaio ou para uma aula, uma quantidade considerável destes *fake books* em formato pdf. Por uma questão de rapidez e praticidade, torna-se útil observar o *lead sheet*, mesmo quando se está a aprender uma composição nova a partir de uma gravação. Se por exemplo pegarmos num álbum histórico para transcrevermos alguma música e tivermos que escolher uma faixa, a tendência natural será para gravitarmos para as composições das quais já existe um *lead sheet*. Uma resposta possível para este efeito poderá ser o facto de, se já existe um *lead sheet* da faixa *x* e não existe da *y*, então provavelmente a faixa *x* é mais importante, ao ponto de já alguém a ter transcrito anteriormente. A noção de que há composições que supostamente um músico de jazz deve conhecer, acentua-se desta forma para um eventual



estudante de jazz, que irá em primeiro lugar procurar nos livros mais importantes esta música que tem de aprender. No âmbito dos *fake books* com colecções de *lead sheets* que ele supostamente deverá conhecer, o *The Real Book* é sem dúvida uma escolha obrigatória.

Para além do *The Real Book* e de outros *fake books* com colectâneas de composições, existem livros com partituras compiladas de um mesmo autor. Nesses é possível encontrar por vezes algumas composições menos conhecidas. Como relatam Faulkner & Becker:

Musicians also learned standard tunes from available books of songs by particular composers, which often include not-so-well-known songs by, say, Harold Arlen or Richard Whiting, Gershwin or Cole Porter. Becker, for instance, learned Hoagy Carmichael's "Memphis in June," which he had heard a few times and liked, but had not bothered to memorize, after he bought a book of Carmichael compositions and found it there alongside the better-known "Stardust," "Rockin' Chair," "Skylark," and "Two Sleepy People." (2009, p. 42)

Esta citação vem reforçar a ideia de que os *fake books* são uma boa ferramenta para chegar ao repertório por uma via diferente daquela que seria a de aprendê-lo a partir de gravações, ou de performances em tempo real. Tal como na música erudita, a existência de música escrita no jazz facilita o acesso às grandes obras. A consequência é que o repertório que fica de fora dos *fake books* é mais facilmente esquecido. Uma canção que escutámos anteriormente, algures num concerto ou numa gravação, ganha uma nova chance se, por um acaso, a voltarmos a encontrar num *fake book* mais tarde. Os *fake books* ajudam a perpetuar o repertório. No caso do *The Real Book* em particular, este efeito de perpetuação, aliado ao facto de ser um livro histórico pelas razões aqui apontadas, para o qual as novas gerações de estudantes irão gravitar, contribui para a canonização de algum do repertório aí contido.

### **O músico comum e o repertório**

Robert Witmer, citado na página 66, usou a expressão "professional musician" (2003). Depreende-se que o autor se refere a alguém cuja principal ocupação e fonte de rendimento seja tocar música, estando aqui implícita a palavra *jazz*, dado o contexto onde a expressão foi aplicada. Entenda-se assim que Witmer se refere ao *professional musician* como um músico de jazz profissional, cuja principal forma de subsistência é a performance musical nas mais variadas situações que englobam, na sua generalidade, actuações com público ou gravações de estúdio. Os autores Faulkner & Becker (2009) fizeram um interessante estudo sociológico sobre

esta área que é pouco tratada na literatura sobre jazz. O estudo foca-se na maneira como as escolhas de repertório são influenciadas pela actividade dos músicos enquanto profissionais da música. Entenda-se aqui por *profissionais*, os mesmos músicos referidos por Witmer, os que subsistem da actividade contínua de performances musicais. A confusão costuma gerar-se aqui quando pensamos em músicos profissionais como pessoas extremamente competentes naquilo que fazem, mas a verdade é que podem existir músicos muito competentes, mas que não são *profissionais da música* – que têm outro meio de subsistência – assim como podem existir músicos que apenas subsistem da actividade de tocar, mas que ainda lhes falta adquirir algumas competências e maturidade. Faulkner & Becker basearam o seu trabalho nas suas experiências anteriores como músicos performers, numa série de entrevistas com músicos activos profissionalmente, e em três estudos de caso em que descrevem a actividade de bandas de jazz em diferentes locais de trabalho, como bares, restaurantes e clubes. Uma dificuldade que os autores procuram ultrapassar logo no início do seu texto é a de definir o tipo de músicos que é ali tratado:

We've worried over how to describe the kind of musicians we studied (and are and were). Our subtitle, using the word "jazz," might mislead readers into thinking the book is about famous players like Miles Davis or Dizzy Gillespie. It's not. But there's no word in common use outside the music business that accurately describes the people we're writing about. Becker, writing a master's thesis in 1949, called them "dance musicians," but they don't always play for dancing (Becker 1973, 59–100). We can't call them "jazz musicians" and be accurate because, although almost all of them aspire to play jazz and would do it full time if they could, their working situation doesn't allow that luxury.... The musicians we studied play (to define them by what they do rather than what they don't do) whatever the people who hire them (the owners of bars, the fathers of brides, the promoters of dances) want them to play, within the limits of their knowledge and abilities. Musicians often describe this kind of activity as "jobbing" or "playing club dates" or similar expressions that refer to playing whatever kind of engagement presents itself. Some musicians might turn down an invitation to play a night with a band that plays for audiences who want nothing but polkas (because they only know a few polkas) but most would probably accept the engagement, believing they probably could get through the night one way or another without sounding disastrously incompetent. Musicians who play club dates, or "job," usually have a checkered musical experience, playing a little of this and a little of that, but often can find a niche where they play in more or less one style with people who play more or less in the same style. Nevertheless, over the years, the variety of their experiences means that they have played (and probably learned) a variety



of kinds of music and songs, though it's unlikely that any two of them will have had just the same experiences and know just the same songs. Having all this in mind, we've decided that we can most accurately describe these players by adopting the term used by the excellent French sociologist of music (and bass player) Marc Perrenoud in his book *Les musicos* (2007), and calling them "ordinary musicians." That is, players competent in a variety of styles, ready to do what is likely to come up in most engagements, interested in jazz and aiming to play it when they can, but in the end doing whatever the world throws their way. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 15–16)

Esta longa citação merece figurar aqui integralmente porque apresenta uma visão muito clara daquela que é a realidade da maioria dos músicos que praticaram e praticam o jazz ao longo da sua história. A outra realidade do jazz, mais exposta e glamorosa, mais divulgada em geral pelos média, é a das grandes estrelas do jazz, que gravam para as grandes editoras, que viajam por todo o mundo e que tocam nas maiores salas de concerto. Embora mais visível do grande público, esta realidade dos nomes de cartaz do jazz actual abrange uma minoria privilegiada e esconde uma outra realidade, muito bem descrita aqui por Faulkner & Becker. Esta outra, mais escondida, é a realidade dos músicos profissionais, os tais que subsistem apenas de tocar música para audiências, sejam elas quais forem e tenham o tamanho que tiverem. Estes músicos são normalmente interessados por tocar jazz, gostariam de o tocar a tempo inteiro, mas colocam-se frequentemente em situações de trabalho em que têm de tocar aquilo que quem os contratou pedir, ou que a situação em questão assim o exija. Os autores usam o termo "job" para definir este tipo de compromisso de trabalho, embora seja comum usar-se também a expressão "gig" (J. S. Davis, 2012, p. 133). A estes músicos, competentes numa variedade de estilos, prontos para tocar o que for preciso nos trabalhos em que estão envolvidos em cada momento, interessados em jazz e dispostos a tocá-lo sempre que podem, Faulkner & Becker apelidaram de "ordinary musicians" (2009, p. 16). Na ausência de uma melhor tradução para o termo, usemos em português a expressão *músicos comuns*. Quando se refere a "professional musician" (2003), Robert Witmer estará certamente a referir-se a esta classe de músicos, que não são normalmente grandes nomes de cartaz – embora às vezes o sejam – que costumam actuar uma ou várias noites por semana nos clubes e restaurantes de grandes cidades, ou em casamentos e festas privadas de empresas, que procuram tocar jazz nestes eventos sempre que lhes é pedido ou permitido, e que participam em jam sessions com mais ou menos frequência, dependendo dos casos. Estes músicos comuns, menos conhecidos do grande público, representam na verdade uma parte significativa dos músicos de jazz em actividade e são,

juntamente com as instituições de ensino do jazz, os principais agentes da manutenção do repertório standard que, de acordo com Witmer<sup>49</sup>, eles “may be expected to know.” (2003).

A manutenção do repertório standard feita pelas instituições de ensino do jazz, de uma forma relativamente estanque, é facilmente compreensível. A transmissão da história do jazz às novas gerações faz-se através do estudo dos nomes mais importantes e das gravações históricas. Naturalmente que a transmissão e manutenção do repertório standard é uma consequência do conhecimento profundo destas gravações. Mas no que respeita àqueles que agora apelidámos de *músicos comuns*, procuremos entender melhor de que forma é que eles são agentes na manutenção do repertório. Faulkner & Becker baseiam o seu estudo no facto destes músicos comuns se encontrarem frequentemente em situações em que se juntam para tocar num clube, num bar, num restaurante ou numa festa privada, muitas vezes sem terem ensaiado, outras sem nunca terem tocado juntos, e algumas vezes até sem se conhecerem previamente:

They get their instruments out, warm up, and then without much discussion begin to play. They play popular songs of some kind—the kind varies and the variation is important—for several hours while the audience dances, drinks, eats, and socializes. (Faulkner & Becker, 2009, p. 1)

A questão que os autores colocam é, como é que um grupo de pessoas que não prepararam previamente uma performance musical, contudo conseguem executá-la de maneira competente e satisfatória? O fenómeno é semelhante ao que acontece nas jam sessions, ou seja, o grupo de músicos presentes em palco naquele momento irá tocar música que todos eles conheçam. Mas isso não significa que todos os músicos intervenientes conheçam as mesmas canções. Em cima do palco, na altura em que tiverem que decidir o que irão tocar em seguida, tem início uma negociação, exemplarmente descrita por estes autores:

What happened more often—not always, but certainly in the extreme case we thought about as exemplifying the phenomenon in its purest form—was that one player turned to another and said, tentatively, “Do you know ‘My Romance’?” The person so addressed might say, “In Eb?” or, perhaps not knowing or feeling comfortable with that song, counter with an alternative: “How about ‘Let’s Fall in Love’?” adding hopefully that it’s in the key of Bb. And so on, until they found something they could agree on and began to play. (Faulkner & Becker, 2009, p. 2)

---

<sup>49</sup> Ver página 66.

O resultado desta negociação será assim a convergência das diferentes sugestões de cada músico, fruto do que cada um deles já conhece e poderá tocar naquele momento. E o que significa então *conhecer* uma canção? Quando, em cima de um destes palcos aqui descritos, um músico se vira para outro e lhe pergunta se ele *conhece* uma determinada canção, o que é que ele deverá ou não *conhecer*? Faulkner & Becker procuram responder da seguinte maneira:

The most complete knowing of a song includes knowing the melody as written and/or played by the composer and/or an admired performer; the underlying harmonies players typically use as a basis for accompaniment and improvisation; any well-known or quasi-traditional background figures, additions, or substitutions to the melody or harmony; any solos well enough known to have become canonical; and the lyrics. (Faulkner & Becker, 2009, p. 28)

Como os próprios autores reconhecem, esta que seria a situação ideal, não é a que se verifica na maioria das vezes. Em relação a uma mesma canção, um dos músicos saberá bem a melodia, mas não a harmonia; outro saberá bem a harmonia, mas não se lembra de uma parte da melodia; um outro ainda saberá a melodia e a harmonia, mas não conhecerá uma variação destes elementos ou uma figura de acompanhamento que os restantes músicos em palco estarão habituados a tocar. Em muitas situações reais, algumas canções são tocadas em performance sem que todos os músicos em palco a conheçam adequadamente:

If someone else in the band can play the tune when it's called for, the player who doesn't know it won't suffer. If all you have to play is the melody, you will not suffer because you don't know the harmony. Not knowing the lyrics usually harms only a singer. (Faulkner & Becker, 2009, p. 29)

Em situações de performance com público como as aqui descritas, em bares, restaurantes ou festas privadas, surgem por vezes pedidos da audiência, que os músicos se preocupam normalmente em satisfazer, mesmo quando nem todos em palco conhecem a canção pedida:

When the bar owner or someone in the audience asks a group to play a song they may not all know, the players first ask among themselves if anyone knows it. If at least one player knows it, the others can learn it by listening to him play the first chorus, which will give

them a clear enough idea of the melody to be able to play something like it for the second chorus, or at least a clear enough idea of the harmony to be able to improvise a second chorus. The piano player can usually deduce the harmony from the melody he hears. (Faulkner & Becker, 2009, p. 29)

O tipo de prática descrito nesta citação implica que os músicos que não conheçam a canção pedida, sejam experientes e eficientes no acto de adquirir rapidamente de ouvido a deixa executada pelo músico ou músicos que a conhecem. Na gíria, entre músicos, costuma dizer-se que *um começa e os outros vão atrás*. Mas para além da experiência e do ouvido treinado, este tipo de prática requer um bom conhecimento das progressões standard. Foram já aqui tratadas as formas mais comuns que aparecem no repertório standard. Um bom conhecimento destas formas é um ponto de partida para que esta prática de *ir atrás* – que é aparentemente muito difícil – se torne mais acessível:

That these seemingly difficult things can be done at all results from the formulaic nature of popular and jazz tunes referred to earlier. A player who knows at least a phrase of the melody can guess that the succeeding phrases will repeat it, perhaps on a different degree of the scale, and that the harmonies will go through certain regular patterns. Players who know the tune can indicate well-known patterns in a few words (“It’s ‘I Got Rhythm’ chords”). (Faulkner & Becker, 2009, p. 29)

Esta natureza de previsibilidade das progressões e a facilidade com que se adquire repertório novo, até mesmo em cima do palco, funciona muitas vezes, mas não em todas as situações:

Some songs, especially in the later years of the format, moved far enough beyond these simple formulae to require more knowledge and superior skills of listening and translating. Still, the departures could often (but not always) be communicated as variations on a standard pattern. (Faulkner & Becker, 2009, p. 29)

Neste trecho os autores tocam num ponto importante: as canções dos anos mais recentes. O repertório mais antigo, dos anos dourados do Tin Pan Alley, continha mais elementos desta dita previsibilidade nas suas fórmulas. Após os anos 60, com o jazz a afastar-se da música popular, as progressões passaram a ser mais diversificadas e a não cumprir padrões tão previsíveis. No jazz, as formas começaram a ser mais complexas, com melodias e harmonias

mais sofisticadas, mais difíceis de adquirir numa primeira passagem em cima do palco. A música popular, por seu lado, começou a ser dominada pelo rock n'roll e pelos cantautores, cujas progressões harmónicas – muitas vezes até mais simples do que as mais antigas anteriores a 1950 – passaram, no entanto, a funcionar dentro de formas mais longas, frequentemente subjugadas ao texto da canção. Três ou quatro partes diferentes, mas com harmonias muito parecidas; repetições de refrões que às vezes não são exactamente iguais; elementos de timbre ou do arranjo que são imediatamente identificáveis de uma canção, devendo assim ser reproduzidos fielmente; estes são alguns dos aspectos da música popular pós-anos 60 que a torna mais difícil de pôr em prática nestes contextos em que se aprende repertório em tempo real no palco. O processo atrás descrito em que um músico começa a tocar, e os restantes que não conhecem a canção *vão atrás*, é mais difícil de executar em formas que não as clássicas de 12 ou 32 compassos, com as cadências ii-V-I e os turnarounds a acontecerem mais ou menos nos mesmos sítios e de uma forma relativamente previsível. Faulkner & Becker descrevem as mudanças culturais que aconteceram no período após a segunda grande guerra, quando as canções do Tin Pan Alley, que continham estas formas, deixaram de ser o centro das atenções do grande público:

This popular-music machine collapsed in the post-WWII years, killed off by the rise of competing forms of popular music, the arrival of television, and other major shifts in American popular culture. Rock and roll, acid rock, the other offshoots of that root, and other varieties of generic pop music took over popular culture, becoming the Top Forty. As the fifties turned into the sixties and beyond, the kinds of songs that had characterized the standard repertoire became less widely known and ceased to be the basis for people's emotional life. (Faulkner & Becker, 2009, p. 89)

Este distanciamento das canções, das formas mais comuns que protagonizaram as primeiras décadas da história do jazz, é relatado também no seguinte trecho:

Many of these songs, which had the characteristic features we described earlier (the thirty-two-bar format, for instance), began to depart from it in ways that made them less interesting to players who took the older songs as the standard: lengthier formats, with more differing parts; less harmonic variation, more repetitive melodies; and songs written by singers (ranging from Joni Mitchell to Bob Dylan), who used as subject matter their own lives and feelings. (Faulkner & Becker, 2009, p. 90)

A proliferação de um repertório popular cada vez mais distinto e disperso, cada vez mais subdividido em nichos de mercado, dificulta a convergência dos *repertórios individuais* de cada músico, necessária ao sucesso das negociações que acontecem em cima do palco, como foi antes descrito. O número de canções posteriores aos anos 50 e 60 que todos os músicos conhecem e conseguem tocar a pedido num mesmo momento, é menor.

Musicians who play for Jewish weddings will know the songs from *Fiddler on the Roof*, but not everyone plays those jobs. Musicians who play for crowds of baby boomers, born in the fifties and sixties, who grew up on the Beatles, Stevie Wonder, and Motown will know those songs but may not know *Fiddler*. And the songs are less easily learned in the casual and informal way we described in the last chapter, because they aren't built on the well-known formulas of earlier songs. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 91–92)

Perante estas dificuldades, é natural que os músicos nestas actividades, em que por vezes é necessário tocar durante várias horas, gravitem em torno de repertório mais antigo, onde se encontrarão numa zona de maior convergência de repertórios individuais, com mais conforto para improvisar e estender a música durante mais tempo. Este factor contribui para uma resistência à inclusão de material popular mais recente nos repertórios destes músicos. A eleição de novos standards fica assim comprometida, e a preferência dos músicos irá recair sobre canções mais simples de aprender, que são habitualmente as mais antigas, pré-1950.

De acordo com Faulkner & Becker (2009), o *repertório individual* de um músico é o conjunto de composições que ele aprendeu, que ele sabe e consegue tocar num determinado momento. Este repertório individual evolui ao longo da vida do músico, com composições novas substituindo outras que ficarão esquecidas, e algumas que permanecerão sempre como preferências pessoais. Esta construção pessoal determina que dois músicos da mesma idade, que tenham crescido na mesma área geográfica e que tenham tido experiências semelhantes de aprendizagem, possam ter muito repertório em comum. No entanto ele nunca será igual, e por isso a pergunta em que estes autores baseiam o seu estudo, “Do you know...?”, continuará a acontecer em cima dos palcos ou nas jam sessions:

No two players have had exactly the same experiences, listened to the same radio programs and records, and played with the same bands, and so they haven't learned exactly the same songs. That's why even players with similar musical backgrounds and experience have to ask each other, “Do you know . . . ?” when they propose a song to

play. They will know a lot in common but almost surely not everything. (Faulkner & Becker, 2009, p. 30)

Os autores avançam assim com uma perspectiva sociológica do repertório standard. O tal conjunto de canções que supostamente um músico deverá conhecer é na verdade, segundo Faulkner & Becker, uma convergência dos diferentes repertórios individuais dos músicos que constituem as diferentes comunidades, e que se juntam para tocar profissionalmente. O repertório total disponível é assim imaginado como um repositório, uma enorme gaveta de canções. As canções que sairão mais vezes desta gaveta para serem tocadas, serão aquelas que figuram no maior número de repertórios individuais. Estas serão mais vezes chamadas pelos músicos para serem tocadas, com respostas positivas dos restantes músicos em palco. Por seu lado, se numa determinada comunidade local de músicos houver um conjunto de canções que se tocam mais frequentemente que as restantes, estas serão as canções que um músico recém-chegado a esta comunidade deverá aprender em primeiro lugar, serão os standards desta comunidade de músicos, e que supostamente todos os músicos deverão conhecer e saber tocar:

The jazz repertoire, as a generalized phenomenon characterizing some collection of musicians, gets built up from their combined knowledge of songs. A musical community's repertoire consists of all the songs that at least one member of that community knows and can, if necessary, play and teach to others, and thus the collection of songs potentially available to that community for performance. "The jazz repertoire" as a single entity (which is what phrases like "The Great American Song Book" suggest the repertoire is) doesn't really exist, except insofar as some collection of players, singers, and listeners agree on its contents. Since they never do, we should think of "the repertoire" as a useful fiction, which refers to a more complex continuing process of learning, selection, playing, discarding, and forgetting. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 30–31)

Dada a quantidade de variáveis que podem influenciar este "combined knowledge of songs" (idem), estes autores acabam por concluir que a ideia de *repertório de jazz* pensado como uma entidade única e identificável, não existe na realidade. O ideal de repertório standard deverá ser pensado como uma "useful fiction" (idem) que se refere a um processo mais complexo e volúvel.

Para além dos repertórios individuais, os locais e as situações de performance também influenciam as escolhas de repertório:



In commercially organized events, an audience pays, by buying tickets or drinks, to hear the music played and perhaps to dance to it. At private events, hosts invite guests whom they will entertain with music, food, and other amusements. The music is incidental to the event. In concerts, a producer sells tickets to people who want to hear specific performers do what they are known for. Either way, someone hires the musicians to play what they want played. In the best case, from the musicians' point of view, they're hired to play their own choice of music. Otherwise, they play what they have been hired to play or deal with consequences, which range from minor unpleasantness to being fired. (Faulkner & Becker, 2009, p. 31)

De acordo com estes autores, qualquer que seja a situação de performance, desde uma jam session ou um concerto num festival de jazz, até tocar música ambiente num restaurante, os músicos estão condicionados na sua escolha de repertório. Os problemas que o jazz actualmente atravessa, com a falta de público e as quebras nas vendas de música gravada, reflectem-se numa escassez de espaços onde seja bem aceite tocar jazz na sua versão mais expandida e contemporânea. As saídas profissionais para os músicos de jazz passam frequentemente por terem de tocar em situações comerciais, que pedem outro tipo de repertório, ou então surgem na via do ensino do jazz. Em ambas as situações, o repertório mais tradicional estará bastante presente. Nos casos em que as oportunidades de trabalho passam por tocar em eventos comerciais, como em restaurantes, casamentos ou festas de empresas, as canções mais antigas são um bom veículo de comunicação entre os músicos de jazz e estas audiências não-especializadas. O seguinte excerto sublinha a distinção entre o jazz como *art music* e os eventos sociais onde o jazz mais clássico pode ser tocado como música de fundo:

No longer a widespread form of popular culture, jazz and its songs have become, to put it extremely, a form of art music, played in places specially designed for music to be listened to (not danced to or ignored as background to sociable activities) by people who have come specially to just that place to hear just that music.... Of course, people still have parties, and the music that had formed the basis for jazz continues to be played, and people still go to bars and restaurants where music serves as background for their socializing. As a result, the general public still recognizes the older music, even if it is not what they grew up with, and musicians can still play it on jobs for audiences whose musical tastes may well lie elsewhere.

In this major historical shift, new kinds of music replaced what musicians and public alike had known as the "standards." The large audiences targeted by the commercial-music industry having chosen rock and other forms of what is now called "pop" music, while

people who liked jazz were increasingly exposed to a music far more esoteric, far less dependent on the “classical” song models than what they had grown up with. (Faulkner & Becker, 2009, p. 92)

Tal como referem os autores nesta citação, o público em geral reconhece as canções mais antigas, mesmo não tendo crescido com elas. Os músicos de jazz admitem este facto e distinguem bem qual é o repertório mais adequado para tocar num clube de jazz – onde irão encontrar público mais especialista – ou qual será o mais apropriado para tocar numa festa com público não-especializado, como por exemplo num cocktail de um casamento, em que os noivos peçam especificamente que o grupo contratado toque jazz para os seus convidados. Numa situação como esta, a escolha recairá sobre as canções mais antigas, familiares ao público não-especialista, e são estas que são muitas vezes apelidadas pelos próprios músicos de *standards*. Por outras palavras, para o grande público, jazz significa a música popular dos E.U.A. da primeira metade do século XX. Hoje, em pleno século XXI, será ainda esse jazz que o público não-especializado irá querer ouvir. O jazz que pertence aos períodos posteriores – que já não é, portanto, *música popular* – não deverá ser tocado em eventos sociais que requeiram precisamente *música popular*, como o exemplo aqui dado do cocktail de um casamento. Esta afirmação poderá parecer muito óbvia, mas a colocação desta fronteira cronológica no momento em que o jazz deixou de ser música popular para ser, como dizem Faulkner & Becker, uma música mais esotérica para gostos mais exigentes, é também a fronteira em que deixam de existir a maioria das canções que são normalmente consideradas standards de jazz. Partindo desta ideia, poder-se-á afirmar que os standards de jazz, são canções do período *popular* do jazz. A partir do momento em que o jazz deixa de ser *popular*, quaisquer adaptações de repertório pop, como as diversas que se têm feito de música dos Beatles, por exemplo, terão de enfrentar um fosso de distanciamento entre os dois mundos, que não se colocava antes. De um lado do fosso, o público em geral, que poderá apreciar uma adaptação desta natureza, mas esta correrá o risco de ser desdenhada e negativamente apelidada de *comercial* pelos fãs de jazz; do outro lado, uma adaptação destas que agrade aos apreciadores de jazz, terá que conter algum grau de complexidade que garanta a sua elevação artística, correndo assim o risco de soar demasiado complicada e inacessível para os ouvidos do grande público, que entretanto já se habituou a pensar em jazz com as características mais simples das canções populares anteriores aos anos 50.

A visão mais artística e menos comercial que se desenvolveu no jazz a partir dos anos 60, reflectiu-se também nos seus músicos que, à medida que foram perdendo o interesse pela música popular, passaram a preferir compor e tocar o seu próprio material original. Estas novas

gerações de músicos, em vez de aprenderem as canções apenas em cima do palco ou imediatamente antes de para lá subirem, começavam já também a estudar repertório nas escolas de jazz, que viram o seu número começar a crescer também neste período. As escolas de jazz, embora por razões históricas mantenham vivo o repertório mais clássico, também encorajam os seus alunos a estudarem os músicos e as correntes mais recentes, a experimentarem com formas mais arrojadas, com harmonias e ritmos mais complexos. Dependendo das necessidades financeiras de cada um, alguns destes alunos podem até preferir não tocar em eventos comerciais, optando por explorar formas mais contemporâneas e trabalhar apenas em material mais moderno ou original. Em função destas mudanças, o repertório praticado pelas novas gerações de músicos de jazz pode ser organizado em dois grandes grupos: o das canções mais antigas e dos clássicos do jazz no seu período mais popular, que é muitas vezes conhecido por repertório standard, e o repertório mais contemporâneo, constituído essencialmente por composições do jazz pós-bebop. De acordo com Faulkner & Becker, as diferentes condições apresentadas pelas diversas situações de performance, obrigarão a que, mais cedo ou mais tarde, mesmo os músicos mais jovens formados em escolas de jazz, tenham alguma familiaridade com o repertório mais antigo:

The older repertoire persists. Many situations require playing those tunes: the pop tunes that became standards when players selected them, on the basis of tradition and recordings by well-known jazz players, and are permanently embedded in American musical culture; ethnic music; show tunes and other popular genres; and some popular jazz compositions, which had much the same form as the standards. Most working musicians have learned that repertoire, and its harmonic and rhythmic underpinnings, and feel comfortable playing it.... Unless a player plays nothing but contemporary jazz gigs, he needs some familiarity with this broad and varied repertoire, though how much will depend on his particular circumstances. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 114–115)

Quando Robert Witmer afirma que é suposto que os músicos conheçam os standards<sup>50</sup>, será a este tipo de situações que se refere. De acordo com Faulkner & Becker, a não ser que um músico profissional apenas toque em concertos de jazz contemporâneo, é suposto que ele conheça algum do repertório clássico. A maioria das situações de trabalho em performance disponíveis para um músico de jazz irão confrontá-lo uma vez ou outra com o conhecimento de algum desse repertório. A citação seguinte procura assegurar que uma das mais importantes

---

<sup>50</sup> Ver página 66.

competências de um músico de jazz é sentir-se à vontade com os dois grupos de repertório aqui descritos:

We can't easily separate players into those who play the old repertoire and those who play the new repertoire. Some play only one or the other. But not many. Players find it impractical to specialize completely in the newer repertoire unless they can make a living playing concerts and in more or less avant-garde jazz clubs. Playing the older repertoire exclusively does not restrict employment and performing opportunities in that way, but it might give such a player a reputation as an "old fart" and decrease the esteem in which people who can do the newer repertoire hold him. So, in fact, most players play some mixture of the two. Some songs from the post-bop repertoire have become "standards," in the sense that many players know them and impromptu groups can play them with little trouble. And even the most avant-garde younger players—those, at least, who work regularly—play some or most of the older repertoire. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 115–116)

A experiência e o treino adquiridos em cima do palco, à custa de tocar muitas noites por semana durante anos seguidos; a capacidade de tocar e aprender em tempo real, canções que não se conhece bem; a capacidade de *ir atrás* e quase adivinhar o que vai acontecer em seguida na performance; todas estas competências são mais fáceis de encontrar em músicos de gerações mais antigas e menos em gerações mais jovens, que adquiriram a maior parte do seu conhecimento e experiência como músicos nas escolas de jazz, ou a tocarem repertório original. A consequência é que a quantidade de canções antigas que estes músicos mais jovens conhecem é mais reduzida, e a sua preparação para tocar em eventos comerciais é também menor:

Although musicians learn tunes now just as they did then—from books, records, and listening to the radio—they now learn, too, from a source that wasn't available fifty or sixty years ago. Somewhat to the surprise of older musicians, who don't always approve of this development (even though it provides a good source of income for many of them who teach jazz in high schools or colleges), young musicians increasingly learn jazz in school. They take classes in jazz and improvisation.... These young musicians seldom play for dances or parties, in bars or restaurants, or in any of the kinds of places musicians learned the trade forty or fifty years ago.... Because high school and college students of jazz usually do not try to earn a living playing music professionally—not while they are in school anyway—they contentedly learn what the teachers teach and don't learn the

more ample repertoire acquired by players who have learned on the job over a period of years. (Faulkner & Becker, 2009, pp. 105–106)

Quando os músicos que obtiveram a sua formação primordialmente em escolas de jazz, se colocam em situações profissionais em que têm de tocar repertório mais clássico, encontram algumas dificuldades de adaptação, em particular se estiverem a partilhar o palco com músicos mais velhos, que aprenderam esse repertório em condições de performance. Nestas situações acontece por vezes algum conflito geracional. Como Faulkner & Becker afirmam nesta citação, alguns músicos mais velhos não vêem com bons olhos o facto de as novas gerações de músicos se formarem cada vez mais nas escolas e menos em cima dos palcos. Com uma formação musical mais sólida, os músicos que saem das escolas têm normalmente mais facilidade de leitura, mas são muitas vezes acusados de terem pouca capacidade de memorização de grandes quantidades de repertório e de não terem a tal experiência de palco, em que têm que aprender e tocar em tempo real, música que não conhecem. Por outro lado, as próprias diferenças de idades fazem com que os músicos mais jovens não tenham sido expostos ao mesmo material que os músicos de gerações anteriores. Faulkner & Becker transcrevem o depoimento de um baixista anónimo, com cerca de 60 anos de idade:

When we were younger, American standard repertoire was in the air. It was around. This is before fusion, when jazz was still based on popular tunes, and you heard those kinds of tunes, popular tunes, everywhere, even in movie scores and TV scores, you heard tunes based on diatonic changes, that swung, and that kind of music was in the air. Younger musicians growing up today, by the time they are old enough to be conscious of music, that kind of music is really not in the air anymore. So for them to learn tunes they actually have to go find tunes and learn them. We got them a lot by osmosis, tunes were in the air, in the air; today, music is not melodic, and so it's harder. (como citado em Faulkner & Becker, 2009, p. 130)

Este conflito geracional entre músicos mais velhos, que aprenderam o repertório quando ele circulava por todo o lado, que o praticaram e tocaram em inúmeras situações de performance, que aprenderam várias canções directamente em cima do palco; e os mais novos, que se formaram nas escolas de jazz, aprendendo o repertório que os professores lhes diziam para aprender, que não conseguiram muita experiência de palco e não tiveram as canções antigas a entrar-lhes em casa através da TV e da rádio, provoca por vezes algumas situações de desconforto e embaraço. Os músicos mais novos, quando contratados pelos mais velhos, ou

quando com eles partilham o mesmo palco, sentem a pressão de conhecerem de cor uma boa quantidade de repertório mais antigo. Faulkner & Becker consideram mesmo que, por vezes, os músicos transformam estas questões de conhecimento de repertório em questões morais. Para ilustrar esta ideia, relatam o depoimento de um baixista mais velho e muito experiente, que teve uma explosão de raiva enquanto contava a história em que alguém com quem ele se encontrava numa situação de performance, teve que consultar um *fake book* para poderem tocar o clássico standard “All The Things You Are”:

Dave started in on a piano player, who “doesn’t know any tunes and has to have the music in front of him to play blues in F.” He was very heated about this. I said to Paul [the piano player], “Let’s do ‘Alone Together,’” I think that was the tune I suggested. Paul said “I don’t know it but Dave can tell me the changes [as we play].” Dave’s response was, “I don’t want to do that. I have to do that with a piano player who doesn’t know any tunes who should remain nameless, he doesn’t know tunes and I have to tell him through the entire gig, this change, that change. It’s a drag. If I get a call to do ‘Rite of Spring’ then I won’t take that kind of gig, you get someone who can do that, someone who can read that kind of music. You call me to do a gig with standards, tunes. . . . But if you call someone to do a gig and he doesn’t know any tunes, then he shouldn’t take the gig in the first place. Don’t take the gig if you don’t know tunes, so I end up having to tell him the chord changes on every tune because he doesn’t know them.” (Faulkner & Becker, 2009, pp. 133–134)

Este tipo de situação coloca uma forte pressão sobre os músicos mais jovens. Embora os *fake books* sejam relativamente bem aceites, existem certas composições que os músicos são pressionados a saberem tocar de cor. Para estes músicos, será embaraçoso que sejam eles os únicos em palco que não conheçam determinada canção que foi chamada para ser tocada por algum dos outros músicos. A sua competência e capacidade para uma contratação para futuros trabalhos é colocada em causa nesse instante. A questão aqui já não se coloca no facto de ele ser ou não um músico capaz, mas sim no seu conhecimento e domínio de uma fatia essencial do repertório. De acordo com a musicóloga Ingrid Monson:

While musicians do use collections of lead sheets known as fake books and can be seen reading these tunes from them, there are certain standard jazz compositions that musicians are expected to be able to play without their aid. In fact, a significant loss of face occurs if a player has to read a tune that everyone else in the band knows. Older musicians

generally know a lot more repertoire than younger musicians and can embarrass younger players by calling a tune they don't expect. (1996, p. 184)

Monson utiliza a expressão “loss of face”, que em português significa algo como perda de reputação ou credibilidade. Faulkner & Becker consideram que existe um ponto de vista moral na postura dos músicos mais experientes que colocam os mais novos em situações mais embaraçosas: “the emphasis on competent performance as a sign of an appropriately professional character and attitude.” (2009, p. 134). A partir do depoimento em jeito de desabafo exasperado do baixista aqui citado, estes autores elaboram a seguinte definição daquilo que estes músicos mais experientes considerarão como um músico competente:

The bassist we quoted above expressed this as a moral principle: musicians should be able to do what needs to be done at the time of performance. They should know what they ought to know in order to play the job as it has been defined to them, which in turn means that they should have the basic knowledge any competent player should have, or the ability to pick up what needs to be known quickly and efficiently, so that the performance can proceed smoothly and satisfy the people who need to be satisfied. That's a very long-winded definition of competence and its moral value. (Faulkner & Becker, 2009, p. 134)

A partir deste ponto de vista, cria-se a noção que um músico olhado pelos seus pares como competente, para além de outras qualidades, deverá também ser fluente em determinado repertório standard. Esta noção é moralmente induzida pelos músicos mais experientes e coloca a pressão sobre os músicos mais jovens para aprenderem algum do repertório mais clássico. O receio de cair numa situação embaraçosa como as aqui descritas por Faulkner & Becker, e também por Monson, é real para muitos músicos mais inexperientes. Os autores apresentam aqui o relato de um músico que fala do receio do embaraço como motivação para aprender mais repertório:

We heard ... players talking about how they knew that others would judge them negatively if they failed to know or to learn what they should know, how they had been so judged in the past, and about the steps they took to avoid such sanctions. Another musician, talking about his experiences with a group of very competent musicians, said: They knew a lot of songs, they played great, and for some reason they welcomed me into their fold. They would just start songs on jobs, assuming that I knew everything. You



know the embarrassment of not knowing the tune is a very great motivator to know the tune for the next time. (Faulkner & Becker, 2009, p. 135)

De acordo com o pianista Aaron Goldberg, a transmissão e manutenção de repertório comum entre os músicos de jazz acontece a partir da consciência deste tipo de pressão, por exemplo nas jam sessions:

It's very important. I mean, you learn repertoire either in the moment like in the practice sessions, someone will teach you a new song, or you'll go to a jam session and you'll hear somebody playing a song that you don't know and you realize: "Oh my God, everybody else knows this song and I don't know it. I better go and learn it". Or you might even be on the bandstand and somebody's gonna say; "O.k, let's play this!" and you don't know it. And you realize: "Oh shit, I'm being a drag", you know, "I'm holding this people back because I don't know this song. I should know it" ... "So we'll play something else", "Oh, I don't know that" ... So there's another song you have to know. So you go home sometimes and you think: "Wow, these guys wanna play these songs, I really should know these songs". And so you develop a repertoire like that.

So a body of common knowledge develops by people calling songs that you maybe don't know and then you learn them. Next time they call you know, and maybe somebody else doesn't know it. And then you say: "Oh, you don't know it? You should go learn it!" you know. And he goes home and learns it. And then everyone does the same thing (Goldberg, 16 de Novembro de 2003). (como citado em Pinheiro, 2012, p. 91)

A pianista Joanne Brackeen, na qualidade de professora de piano jazz, encoraja os seus alunos a frequentarem as jam sessions e a tomarem nota por escrito das composições que são tocadas:

Well, I just tell students to go to the jam session and write down every tune they heard is played, and make sure you know all of those tunes. You know, go a few times and see what people are playing (Brackeen, 5 de Agosto de 2004) (como citada em Pinheiro, 2012, p. 90)

A pressão exercida pelos músicos mais experientes para que os mais novos aprendam o repertório standard, é uma garantia da manutenção deste repertório. Como foi aqui citado, Aaron Goldberg considera que "a body of common knowledge develops by people calling songs that you maybe don't know and then you learn them." (Pinheiro, 2012, p. 91). A

expressão *body of common knowledge* significa que uma determinada comunidade de músicos mantém activo determinado repertório que é comum a todos, que é suposto todos conhecerem. E os que não conhecerem, deverão passar a conhecer para uma melhor integração nessa comunidade.

Estas afirmações de Aaron Goldberg foram obtidas no contexto do estudo de Ricardo Futre Pinheiro acerca das jam sessions em Nova Iorque. Nesta cidade é possível determinar quais foram as composições mais tocadas nas principais jam sessions, num período de tempo específico, e isso aparece tratado no estudo deste autor. Mas eventualmente as jam sessions em Los Angeles poderão ter alguma variação, e haver outras canções que foram mais tocadas, havendo algumas em comum, e outras nem tanto. E o que dizer das jam sessions de Paris, Copenhaga ou Tóquio? É natural que haja canções muito tocadas em todas estas cidades, que sejam comuns em todas as jam sessions e que todos os músicos de jazz devem conhecer. Estes serão de facto os verdadeiros standards, composições que os músicos devem até conseguir tocar sem precisar de ler de um *fake book*. Mas a pressão de que se fala aqui, não é exercida por um livro ou por uma ideia, é mesmo feita pelos outros músicos. Nalguns sítios, os músicos mais jovens poderão sentir que devem aprender as canções *x* ou *y*, porque os outros músicos as tocam mais; noutros sítios, as canções a aprender em primeiro lugar, poderão ser as *z* ou *k*. É a partir desta ideia de comunidade local, que vale a pena aproveitar o conceito proposto por Faulkner & Becker, que fala da existência e importância dos *repertórios individuais*: cada músico, através da sua experiência no desenvolvimento da sua actividade, vai aprendendo canções, umas melhor, outras nem tanto, vai gostando mais de umas e menos de outras. A construção de cada repertório individual, influencia o repertório colectivo disponível em cada comunidade local.

## **O repertório pop-rock no jazz desde os anos 60**

Na década de 1960, a afirmação do rock como a principal música popular relegou o jazz para segundo plano. As audiências de jazz reduziram-se, os discos começaram a não se vender tão facilmente, os concertos começaram a escassear. A esta perda de popularidade juntou-se a morte de John Coltrane em 1967 que, de acordo com o musicólogo Stuart Nicholson, simbolizou uma certa estagnação no desenvolvimento do jazz neste período (2002). Este facto, juntamente com a grande afirmação popular do rock, conduziu o jazz a uma crise que basicamente o dividiu em duas grandes áreas: os músicos mais velhos, que continuavam como sempre a tocar standards e blues, e os mais novos, que nesta altura acompanhavam as

revoluções sociais e se entregavam à exploração do free-jazz, ao mesmo tempo que se afastavam do seu público:

The free-jazz abstraction of the ‘New Thing’ was alienating potential young white fans who had hitherto formed a significant audience base for jazz, while older musicians were doing what they had always done, playing standards and the blues. ‘The world’s jazz output seems to fall into one of two categories’, observed *Melody Maker* at the time, ‘I’ve heard-it-all-before or I-never-want-to-hear-it-again’ (liner notes to Lloyd, *Forest Flower*). (Nicholson, 2002, p. 218)

O jazz perdia terreno comercial e a subsistência dos músicos estava ameaçada, com vários a migrarem dos E.U.A. para a Europa à procura de trabalho, ou a encontrarem suporte financeiro noutras profissões em part-time. Os jornalistas e a crítica da época anunciavam a morte do jazz:

It was a time when many commentators began to advance the prognosis that the end of jazz was in sight: ‘Jazz As We Know It Is Dead’, pronounced *Down Beat* on its front cover on 5 October 1967, while *Melody Maker* contained a ‘Requiem for a jazz we loved and knew so well’ (2 September 1967). (Nicholson, 2002, pp. 218–219)

Esta necessidade de manter a fidelidade do público e de conseguir subsistir comercialmente, fez com que vários músicos avançassem para o que parecia mais óbvio: se os seus antepassados conseguiram sucessos comerciais através da adaptação de material popular, a solução do problema poderia residir agora na adaptação do novo material rock, para tentar captar a atenção das novas audiências:

Pillars of jazz society such as Duke Ellington and Count Basie recorded versions of Beatles hits, the Modern Jazz Quartet signed with the Beatles production company Apple, while Ella Fitzgerald, an interpreter of the American popular song *par excellence*, began giving prominence in her repertoire to numbers such as the Carpenters’ ‘Close to You’ and the Beatles’ ‘Something’. Both the Woody Herman and Buddy Rich big bands made increasing use of rock and pop material, ... while Gerry Mulligan summed up this rush to be ‘in tune with the times’ by recording *If You Can’t Beat Them, Join Them*. The latter included a liner photo that showed Mulligan shrugging his shoulders, as if to indicate a mood of futility and abandonment of principles. (Nicholson, 2002, p. 219)

O fenómeno de popularidade dos Beatles fez com que muitos músicos de jazz criassem adaptações de canções suas. Mas na verdade, o que parecia ser um sucesso garantido, afinal não o foi. Segundo Nicholson, os músicos de jazz não foram bem-sucedidos nas suas adaptações, porque falharam na interpretação do impacto que o rock tinha junto do público, que se devia não só às canções em si, mas também ao volume e energia das performances, bem como às subtilezas de cada performer nas suas interpretações do material, que passava agora a estar mais associado ao seu criador<sup>51</sup>.

While albums such as Bud Shank's *Michelle* or Dizzy Gillespie's *My Way* showed that jazz musicians were quite prepared to take songs from popular culture, as they had in the past with Broadway show tunes, they also showed how they failed to realise their instrumental versions obscured those dimensions of the original hits that had made them compelling and subversive in the first place. Bud Shank covering 'Sounds of Silence' on flute sounds inauthentic because it is impossible to disentangle the memory of Simon and Garfunkel's original hit from the actual song itself. Singers and song had become bonded in a performance that exhausted the song's meaning because in pop and rock it is the recorded performance of the song that assumes an autonomous character, not the song in itself. (Nicholson, 2002, p. 219)

De acordo com Nicholson, estas adaptações resultavam assim numa falta de genuinidade que ditaram o seu falhanço comercial. Infelizmente para estes músicos, a resposta do jazz ao sucesso comercial do rock não era assim tão simples. No entanto, as novas gerações de músicos que começaram a aparecer no jazz em finais dos anos 60, mostravam também interesse pelas novas sonoridades do rock. Mas em vez de adaptarem as canções conhecidas, optavam antes por criar a sua própria música, onde misturavam todas as diferentes influências, naquilo a que se veio a chamar jazz-rock.

For young musicians coming of age in the 1960s, the social revolution was happening all around them. Tripping on acid had made the unthinkable commonplace and popular culture was swept with unusual connections and new ideas. In such a climate, integrating jazz and rock seemed not only natural but logical. 'Let's do something different!' said guitarist Larry Coryell, who in 1965 was 22 years old: 'We were saying, we love Wes [Montgomery], but we also love Bob Dylan. We love Coltrane but we also love the

---

<sup>51</sup> Ver página 104.

Beatles. We love Miles but we also love the Rolling Stones. We wanted people to know we were very much part of the contemporary scene, but at the same time we had worked our butts off to learn this other music [jazz]. It was a very sincere thing.’ (Nicholson, 2002, pp. 220–221)

A diferença entre os jovens músicos retratados nesta citação, e os que foram anteriormente descritos como os que adaptaram material pop-rock para conseguirem subsistir comercialmente, é que a postura dos mais novos era mais sincera e genuína. Os anteriores, mais velhos, não conseguiram captar a essência do rock enquanto movimento social, mas os mais novos entenderam bem a utilização dos instrumentos eléctricos, do volume mais alto, da performance visual nos concertos, das roupas e dos penteados, das imagens das capas dos discos e das revistas. Estes sim, conseguiram captar alguma atenção do público mais jovem. O pianista Herbie Hancock lançou em 1973 o álbum *Head Hunters*, que é até hoje um dos álbuns mais vendidos da história do jazz (Walters, 2001). A utilização intensiva de sintetizadores e instrumentos eléctricos, combinada com os ritmos rock e funk, inspirados no trabalho do músico pop Sly Stone, em composições que privilegiavam os longos ostinatos de baixo sobre um ou dois acordes, com riffs simples, mas eficazes, sobre os quais decorriam os solos improvisados, colocaram toda uma geração a dançar jazz novamente, embora tratando-se de um jazz vestido com os ritmos populares desta época. No entanto – e esta é a parte que mais interessa para este estudo – a adaptação de canções populares começou a ser menos praticada; o álbum *Head Hunters* só tem composições originais. Os músicos do jazz-rock dos anos 70 assimilaram as influências do rock mas – salvo algumas excepções – não ligaram muito às suas canções. O novo jazz seguia o caminho das composições originais. Os músicos mais jovens queriam criar algo de novo, sem se preocuparem com o facto de estarem ou não a tocar canções conhecidas do público: “Musicians such as [Larry] Coryell did not regard the prospect of combining jazz and rock as a commercial proposition, but as a way of moving the music in a new direction, as bebop and free jazz had done in the past.” (Nicholson, 2002, p. 221). A herança de complexidade melódica e harmónica do bebop, era compatível com os novos timbres e ritmos, mas não tanto com a cada vez maior simplicidade e individualidade das canções pop-rock.

Ainda antes de *Head Hunters*, Miles Davis, não pertencendo propriamente à nova geração atrás referida, mas ainda assim um eterno pioneiro no jazz, lançava em 1969 o álbum *Bitches Brew*:

The band's sound now tended toward uncomplicated patterns reminiscent of the dance and soul music of the day. The harmonies were often static. . . . Within a few months, the last lingering elements of the mid-1960s band were purged in favor of the more overtly rock-oriented approach celebrated in *Bitches Brew*. This release, lamented by many of Davis's older fans, would attract a younger audience to the trumpeter's music, and would come to rank as his biggest selling record to date. (Gioia, 1997, p. 306)

Esta citação refere a utilização dos instrumentos eléctricos, bem como os padrões rítmicos do rock e da música de dança da época. Desta maneira, músicos como Miles Davis e Herbie Hancock conseguiram captar novamente a atenção das audiências. O jazz assimilou os sons do rock, mas a prática de adaptação de repertório popular, a mesma que outrora deu origem aos standards de jazz e que foi, em parte, responsável pelo seu sucesso comercial naqueles tempos, caía nesta altura completamente em desuso.

Em 1975, Miles Davis fez uma pausa na sua carreira musical devido a problemas de saúde. Quando regressou, quase seis anos depois, apostou mais ainda nos sons pop-rock da sua época, cortando qualquer relação com o jazz mais tradicional. O seu retorno aos palcos foi aclamado como o verdadeiro regresso de uma lenda:

When he returned to the performing stage following almost six years of inactivity in 1981, his “comeback” concert on July 5 at Lincoln Center sold out within two hours. It was the most publicized event in jazz history, with almost every major newspaper in the world devoting column inches to the event. (Nicholson, 2005, p. 2)

O sucesso deste regresso é indiscutível. Davis, apoiado na sonoridade eléctrica do jazz-rock que tinha ajudado a criar cerca de uma década antes, chegava agora determinado a ser uma verdadeira estrela do rock, rodeado de músicos jovens e atentos à música popular do seu tempo. Um dos músicos que com ele colaborou no início dos anos 80 foi o guitarrista John Scofield:

As guitarist John Scofield, a sideman for Davis between 1982 and 1985, observed to a reporter from *Wire* magazine in 1991, “Nobody else could do big long tours every summer and fall and sell out stadiums all over Europe. And these people were not jazz snobs, they just dug Miles. He could make a believer out of a non-jazz person with the beauty of his sound and the rhythm of his notes. That’s pretty heavy.” Audiences came in droves; box offices frequently could have sold out three and four times over. The reason was simple: fans wanted to consume the aura of the physical presence of one of the great

and enduring legends of twentieth-century music and to acknowledge a musical giant during his lifetime. In many ways the music, paradoxically, was less important than “the event.” (Nicholson, 2005, p. 2)

Embora bem-recebido pelo público em geral, este sucesso de uma lenda do jazz que passou a dar grandes concertos em estádios, causou alguma estranheza. Para além do próprio, que não queria que chamassem à sua música *jazz*<sup>52</sup>, também a crítica insistia em afirmar que a sua música era rock. Davis foi inclusive reconhecido em 2006 como uma estrela do rock, pelo *Rock and Roll Hall of Fame* (Ratliff, 2006). Apesar de a sua música se basear ainda muito em material original, neste período dos anos 80, Miles Davis criou algumas versões de canções pop que se tornaram célebres, de nomes como Cyndi Lauper, Michael Jackson ou da banda Scritti Politti. Note-se que estes artistas não eram considerados artistas de culto, como é, por exemplo, o músico Nick Drake<sup>53</sup>; estes eram nomes pop, do mais comercial que se fazia na época. Acerca de *You're Under Arrest*, o álbum de 1985 que contém duas destas versões, o crítico de jazz Francis Davis foi implacável:

Poor Miles. As a thinking man's pop star, he's unbankable in a market that increasingly depends on conditioned reflex. As a jazz blue blood, he's been trading on credit for far too long. To judge from the cover photograph, what with his embroidered jacket and leather trousers, even his fashion sense has deserted him: in jazz, smart Italian suits are back in, thanks to Davis' anointed heir and label mate, Wynton Marsalis. It's easy enough to say that music is music and categories don't count — the familiar line of Miles' apologists — but it's difficult to imagine a jazz or pop audience being completely satisfied with *You're Under Arrest*, modestly diverting though it is. (F. Davis, 1985)

É de salientar nesta citação o detalhe, “in jazz, smart Italian suits are back in” (idem). Francis Davis não esconde que se está a referir ao trompetista Wynton Marsalis, o porta-estandarte do revivalismo neoclássico que se ergueu no jazz dos anos 80, que seguia na direcção oposta de Miles Davis. Marsalis desvalorizava qualquer aproximação ao pop-rock e à música comercial. Os músicos deste movimento revivalista apresentavam-se normalmente nas suas actuações de fato escuro e gravata, ao contrário das cores exuberantes das indumentárias dos músicos do jazz eléctrico. Os neoclássicos estavam interessados em valorizar a tradição, o clássico e intemporal, para eles a verdadeira essência do jazz, tocado com instrumentos

---

<sup>52</sup> Ver página 16.

<sup>53</sup> Ver página 255.



acústicos, em detrimento do jazz-rock, das influências da música popular pós-anos 60, do comercialismo, dos instrumentos eléctricos. Eram as segundas *jazz wars*<sup>54</sup>. Esta visão mais conservadora e proteccionista do jazz desfavorecia naturalmente as adaptações de material pop-rock. Curiosamente, uma das grandes influências destes neoclássicos eram precisamente os álbuns que Miles Davis gravara nos anos 50 e início de 60, que para o próprio não tinham agora qualquer significado. Como Miles Davis chegou a afirmar em 1986: “I haven’t heard myself play in the 1940s and 50s . . . in forty years.” (como citado em Svorinich, 2015, p. 133).

De facto, os álbuns de Miles Davis dos anos 50 e 60 contêm muitas versões de canções populares. Depois, como foi aqui observado, a adaptação de repertório popular caiu em desuso em meados dos anos 60, e mais ainda nos 70. Agora, nos anos 80, quando Miles voltava a pegar em repertório popular do seu tempo, a sua música e a sua própria postura mediática estavam tão distantes daquilo que a crítica de jazz considerava aceitável para um músico da sua estatura, que as suas versões de canções pop foram rejeitadas ou pelo menos ignoradas. Acerca do seu regresso nos anos 80, o crítico Robert Wilkins escreveu:

The recordings he produced over the following decade were a mixed bag, and some of them really did involve a dilution of his talents. If *Bitches Brew* represented a surrender to commercial pressures, what are we to make of 1985’s *You’re Under Arrest*, with its coke-snorting sound-effects and soft-centred, reggae-tinged rendition of Cyndi Lauper’s hit “Time After Time”? (sem data)

Francis Davis, no seguinte excerto, considera as suas antigas versões de standards incomparáveis, mas desvaloriza a versão de “Time After Time” de *You’re Under Arrest*:

. . . unlike Davis' classic show-tune interpretations of past decades, which begged comparison to nothing save one another, "Time after Time" is essentially a jazz instrumental cover of a recent pop vocal smash — Cyndi Lauper, not Miles Davis, supplies the context, and it's ominous to realize that the most cocksure of jazz musicians no longer feels he is in a position to call his own tune, at least not when radio programmers might be listening. (1985)

Miles Davis, tal como o fizera décadas antes, procurou tocar a música do seu tempo e adaptar canções populares, mas desde os anos 60 que esta prática vinha a ser cada vez mais

---

<sup>54</sup> Ver secção *Jazz Wars*, parte 2: os neo-clássicos, na página 40.

rara, e a comunidade do jazz não havia nunca chegado a dar sinais de abertura a uma boa receptividade do repertório pop-rock.

A morte de Miles Davis em 1991 foi para Stuart Nicholson outro grande marco histórico, após a de John Coltrane em 1967 (2002). Na opinião do musicólogo, com o desaparecimento de Davis, o mercado discográfico ficou inundado de reedições e compilações de toda a obra mais emblemática do trompetista, e isso inclui obviamente os seus trabalhos mais icónicos dos anos 50 e 60. O reaparecimento de todas estas obras nos media, trouxe à memória colectiva um Miles mais clássico e eterno, mais jovem e em nostálgicas imagens a preto e branco, a tocar o jazz acústico, os ritmos de swing e os velhos standards, rodeado de todas as lendas que ajudaram a escrever a história do jazz. Esta nostalgia acentuada veio reforçar o movimento neoclássico protagonizado por Wynton Marsalis e aqueles que ficaram na altura conhecidos como os “young lions” (Nicholson, 2005, p. 7). Apesar de sempre terem existido músicos de jazz mais experimentalistas que procuravam fazer evoluir a música, eles ocupavam nesta altura um lugar mais marginal na comunidade. O jazz em geral trazia já desde meados dos anos 80 uma face mais conservadora, tradicionalista e proteccionista, que se acentuou neste período. Stuart Nicholson mostra no seguinte excerto aquilo que pretende dizer, quando usa a expressão “mainstream jazz”: “The reason was that a standardized, some may say homogenized, version of an American jazz mainstream had emerged — the term ‘mainstream’ for the purposes of this book meaning ‘main stream,’ the favored style of the majority.” (2005, p. 3). Em seguida, define resumidamente como era entendido o *mainstream jazz* dos anos 90:

In jazz, the prevailing orthodoxy was based on the certainties of the acoustic hard-bop-post-bop nexus of the late 1950s and early 1960s. Electric jazz — which Davis had championed in the late 1960s, most notably through the album *Bitches Brew* (1970) — and experimental free jazz styles — originally pioneered in the late 1950s and 1960s by the likes of Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane in his final period, Cecil Taylor, and others — had become marginalized. Acoustic jazz had become the standard; as Christopher Porter, editor of *Jazz Times*, pointed out in his April 2003 editorial: “The status quo in jazz is music that sounds like it was made between the 1940s and the 1960s.” (Nicholson, 2005, p. 3)

O sucesso comercial do trompetista Wynton Marsalis, que com apenas 20 anos se tornou na primeira pessoa a conquistar dois prémios *Grammy* em simultâneo, por uma gravação de música clássica e por uma gravação de jazz, encorajou as editoras de jazz a contratar músicos

bastante jovens, numa tentativa de cativar público de jazz igualmente mais jovem. De acordo com Nicholson:

These young musicians — products of a jazz-education system that was producing graduates fluent in bebop and postbebop styles in such numbers it was regarded by some critics as a “phenomenon” — aspired to the high musical standards set by Marsalis, often copied his visual signature of sartorial elegance, and played in the adopted voices of some of jazz’s older and often posthumous heroes. Critic Gary Giddins, in the introduction to his well-known 1985 collection *Rhythm-a-Ning*, noted that with this latest development, “Jazz turns neoclassical.” (Nicholson, 2005, pp. 6–7)

Este era o retrato dos *young lions* dos finais dos anos 80 e início dos 90: jovens músicos acabados de sair das escolas de jazz, virtuosos e versados nos estilos bebop e hard-bop dos anos 40 e 50, com um elevado grau de exigência musical, mas com os olhos postos no passado. No que toca a repertório, que é o centro deste estudo, a escolha cai naturalmente sobre os antigos standards e as suas gravações mais icónicas. Como foi já aqui referido, se as adaptações de material popular haviam caído em desuso nos anos 70, agora nos 80 e 90, sob este clima de protecção, o comercialismo do pop-rock é censurado, o repertório canónico do jazz é protegido e preservado, e as fronteiras entre o jazz e o pop-rock permanecem bem delineadas.

Em paralelo com este revivalismo conservador no jazz, acontecia um movimento mais vanguardista e experimental, por vezes conhecido como *downtown jazz*, que se desenvolvia em pequenos nichos, como o emblemático clube nova-iorquino Knitting Factory:

The Knitting Factory plugged into a niche market for experimental music, with its own record label, web events, T-shirts, and even a West Coast branch as the term “downtown jazz” gradually became descriptive of, it seemed, almost any kind of experimental music. “There was a thriving (every way except economically) Downtown scene, [where] a night at the Knitting Factory was usually for the door,” observed trumpeter Randy Sandke, author of *Harmony for a New Millennium*. . . . downtown music embraced a myriad of highly personal styles and came to mean many things to many people. (Nicholson, 2005, pp. 4–5)

Embora o jazz eléctrico, herdado de Miles Davis dos últimos tempos, assim como todas as outras vertentes mais experimentais do jazz – incluindo as suas importantes aproximações à *world music* – nunca tivessem deixado de existir, neste período tornaram-se de certa forma

marginais; o jazz preferido pela maioria, o tal *mainstream jazz*, era bastante conservador e resistente a estas inovações:

Experimentation continued, however, as a niche music within a niche music; indeed, any self-respecting critic can recite a shopping list of experimenters laboring in relative obscurity at the music's margins. . . .

Yet, ultimately, experimental jazz remained an interesting sideshow to the main event, the omnipresent jazz mainstream. Even by the early millennium years, no artists seemed to have had the impact of the first wave of downtown experimenters in the 1980s, who seemed, for a time at least, capable of mounting a serious challenge to the current jazz propriety of the day. (Nicholson, 2005, p. 5)

O enorme sucesso comercial de Diana Krall, que abriu portas para nomes como Jamie Cullum, Lizz Wright ou Jane Monheit, veio reforçar esta ideia de revivalismo no jazz, desta vez com o reaparecimento dos *crooners*, que privilegiavam também a reinterpretação dos velhos standards:

Unlike their counterparts in pop music, these young artists sang in a style that was popular decades before they were born, evoking jazz's relationship to time as nostalgia. To be nostalgic, the music these singers sang need not be "old," but it did have to have associations with the great singers of the American popular song and articulate those associations in the right way, gestures at past glories that were marketed as a promise of new ones to come. (Nicholson, 2005, p. 79)

O *mainstream jazz*, dominado pelos *young lions*, e o mercado mais comercial a ser invadido pelos antigos standards que eram agora recriados por estas novas vozes, deixavam bem clara a ideia de que o jazz era uma música com um nostálgico olhar no passado.

O *smooth jazz* – um herdeiro suavizado e mais comercializável do jazz-rock – teve também neste período uma grande visibilidade mediática, em especial no meio radiofónico. Porém, como não era bem-recebido, nem pelos conservadores neoclássicos, nem pelos movimentos mais experimentalistas – embora seja considerado uma forma de jazz – tornou-se num formato hermético, com o seu próprio mercado, os seus próprios músicos e editoras, o seu próprio público. Apesar de ser constituído na sua maioria por material original, o smooth jazz apresenta características musicais que podem ser interpretadas como uma espécie de pop-rock instrumental. Logo, um estilo de música instrumental, de carácter pop mais comercial, é

normalmente depreciado pela comunidade do jazz. Por esta razão, qualquer aproximação de um músico de jazz ao repertório mais popular e às sonoridades do pop-rock, poderia ser facilmente confundida como uma cedência<sup>55</sup> ao comercialismo do smooth jazz. A crítica de jazz não foi favorável às adaptações de Miles Davis nos anos 80, também por considerar que estas eram uma aproximação ao smooth jazz. Pat Metheny, um guitarrista que sempre procurou introduzir na sua música sonoridades e estilos mais contemporâneos, conquistou nos anos 80 e 90 uma grande popularidade, mas os críticos de jazz também o encostaram à premissa do dinheiro fácil do smooth jazz. Neste contexto, uma adaptação de uma canção pop nos anos 80 e 90, corria sérios riscos de ser arrasada pela crítica, e os músicos de jazz que não queriam ser identificados com o smooth jazz, tinham essa consciência e cautela. Os nomes mais importantes do jazz apenas consideravam adaptações de canções do *Great American Songbook*. As raras adaptações de material pop-rock pós-anos 60, eram desvalorizadas. A prática que havia caído em desuso nos anos 70 e que Miles Davis tentou recuperar nos anos 80, era agora completamente esmagada por esta visão do jazz que privilegiava novamente a reciclagem dos velhos standards e voltava as costas à música pop-rock contemporânea.

Houve, no entanto, alguns esforços isolados. A cantora Cassandra Wilson, após ter assinado com a editora Blue Note em 1993, passou a ter nos seus álbuns diversas versões de canções exteriores ao universo do jazz, com adaptações de material de nomes tão distintos como Van Morrison, Joni Mitchell, James Taylor, Sting, ou as bandas U2 e The Monkeys. Apesar de nos anos 90, Miles Davis ter sido mais recordado pelos seus álbuns dos anos 50 e 60, quando chegou a vez de Cassandra Wilson criar um álbum de tributo a Davis – o seu *Traveling Miles*, de 1999 – não hesitou em fazer, também ela, uma adaptação da canção “Time After Time”, de Cyndi Lauper, que tanto revoltou os mais puristas quando gravada por Miles Davis em 1985. Ao ser questionada acerca da ausência de harmonias sofisticadas nas canções pop actuais, como um dos alegados motivos para a sua desvalorização no jazz, Cassandra Wilson respondeu:

“Don’t talk to me about sophisticated harmonies,” she scoffs; “you can always change the chords. That’s what I do—I’m a jazz musician; I live for chord substitutions. If Ella Fitzgerald could turn a nursery rhyme like ‘A-Tisket a-Tasket’ into a jazz song, what can’t we use? Have you ever heard the original version of ‘Green Dolphin Street’? It’s your standard movie theme song, but someone said, ‘I can change these chords and make it interesting.’ That’s what John Coltrane did with ‘My Favorite Things.’ He said, ‘I like

---

<sup>55</sup> Ver comentário de Herbie Hancock na página 168.

this melody, but I'll put a minor feel in there and an Indian raga, then I'll hold that pedal point forever.” (como citada em Himes, 2006)

Também Herbie Hancock, que foi sempre mantendo o interesse na ligação do jazz à evolução da música popular, editou em 1996 um álbum com versões de canções pop-rock, com o simbólico título *The New Standard*. O objectivo do músico era fazer com a música actual o mesmo que os músicos de jazz do passado fizeram com as canções populares da rádio e dos teatros da Broadway, no início do século XX. A ideia partiu de uma proposta da editora:

Verve wanted me to do pop songs, and “pop” is short for “popular.” Popular songs had been part of the jazz repertoire for years—not *current* popular songs, but ones from the '20s and '30s, which are what we call “standards” now. Even though those songs had started out as “pop” songs in their time, nobody today was considered a sellout for playing and recording standards.

I started wondering, what songs will be the standards of a hundred years from now? Will it still be those same tunes from the '20s and '30s? Or will there be new standards—songs from current eras that would have stood the test of time? That's how I hit on the idea for a record called *The New Standard*. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 22)

Ao afirmar “nobody today was considered a sellout for playing and recording standards” (idem), Hancock manifesta uma preocupação com a aparência de que se poderia estar a *vender* ao lucro fácil do comercialismo. Na verdade, a sua primeira resposta à proposta da editora foi negativa: “My first instinct was not to do it, because I knew it would smell of trying to make a commercial record for the sake of money, not quality.” (idem). Mas após alguma reflexão, Hancock acabou por avançar:

I decided to take songs written by current artists and treat them as though they were originally written as jazz standards. The trouble was, most current pop songs were somewhat simpler than the old standards—they didn't have as much meat, in terms of the structural elements of harmony and rhythm. Some did, such as Stevie Wonder's “You've Got It Bad, Girl,” which I decided to put on the record. But for the ones that didn't, I thought, why not restructure these new songs to give them some meat?

Para que não restassem dúvidas, Hancock quis mesmo fazer um álbum de jazz, e para isso contou com um elenco de luxo: Michael Brecker, John Scofield, Dave Holland, Jack DeJohnette e Don Alias, todos eles músicos de jazz reconhecidos e conceituados. O álbum

acabou por conquistar um prémio *Grammy* e foi bastante bem-sucedido comercialmente, embora as críticas tenham opiniões mistas. Scott Timberg, do webzine *salon.com*, foi bastante negativo com este álbum, considerando-o “instantly forgettable.” (2012). Nick DeRiso, do webzine *Something Else!*, observa que Hancock foi mais bem-sucedido numas versões que noutras: “This High Concept offering from 1996 found Hancock, with varying degrees of success, adapting songs by popular artists” (2008). Por seu lado, Martim & Waters sublinham a importância deste álbum da seguinte maneira: “On his 1996 album, *The New Standard*, Hancock performed jazz arrangements of pop hits by the Beatles and others, succeeding where many earlier attempts to cover such tunes failed.” (2015, p. 334). William Banfield vai ainda mais longe, ao destacar que este álbum é um “project that critics called ‘jazz’s new phase’” (2003, p. 176).

Independentemente das opiniões, o facto é que este álbum funcionou como uma espécie de pedrada no charco, chamando a atenção para esta possibilidade que se encontrava algo adormecida, da adaptação de material popular mais contemporâneo. Não tendo sido, nem o primeiro, nem o único do seu género – no mesmo ano o saxofonista David Murray editou um álbum inteiramente dedicado à música dos Grateful Dead – o álbum *The New Standard*, foi criado por um nome de peso. Trata-se de um marco de tal forma importante que outros álbuns subsequentes com as mesmas intenções, passaram a ser comparados com ele. O texto do site *All About Jazz* que aborda o álbum *The New Bossa Nova*, de Luciana Souza começa assim:

When pianist Herbie Hancock released *The New Standard* (Verve, 1996)—an album of radically reworked pop tunes by artists ranging from Peter Gabriel to Prince—it wasn't exactly revolutionary, but it *was* the first time a major jazz artist had devoted an entire album to contemporary popular song. Singer Luciana Souza may not be as significant an artist—yet—as Hancock, but *The New Bossa Nova* explores a similar concept. (Kelman, 2007a)

O autor seguinte considera o álbum *Wild World*, de Michael Bluestein, um descendente directo do álbum de Hancock:

While jazz musicians continue to create new music inspired by the Great American Songbook, there are also jazz musicians who are discovering material by more recent popular music songwriters. Pianist Herbie Hancock demonstrated this discovery with his release of *The New Standard* in 1996. Similarly, pianist Michael Bluestein continues in this vein with his 2001 CD release *Wild World*. (Hurst, 2002)



Hurst utiliza inclusive a expressão “new standards” de uma maneira que deixa antever a sua utilidade na escrita regular sobre jazz, terminando o seu texto desta forma: “In addition to continuing the pace of adding ‘new standards’ to the pool of jazz repertoire, the fine writing/arranging and musicianship displayed on *Wild World* would make the CD a fine addition to anyone’s jazz collection.” (idem).

Já este autor utiliza a comparação com o álbum de Hancock para o desfavorecer, mas mesmo assim a referência aparece:

Watters' includes Joni Mitchell's "Both Sides Now" and James Taylor's "Fire and Rain" in a mini-tribute to Southern California. Both songs are treated tenderly and surpass any of the unlikely *standards* Herbie Hancock included on his 1996 release, *The New Standard* (Verve 529584) with a grace and aplomb beyond description. (Bailey, 2001)

No mesmo período em que o álbum *The New Standard* de Herbie Hancock estava a dar que falar nos media dedicados ao jazz, um jovem pianista em início de carreira começava também a atrair as atenções. Alguns dos seus primeiros álbuns foram aclamados pela crítica de jazz e continham algumas versões de canções dos Beatles, da banda de rock Radiohead e do artista pop Nick Drake. O seu nome é Brad Mehldau e o capítulo V analisa a sua relação com o repertório pop-rock.

#### IV. Análise comparativa de dois álbuns de Herbie Hancock

Em 2007, o álbum *River: The Joni Letters*, do pianista Herbie Hancock, ganhou os prêmios *Grammy* para o melhor álbum do ano e melhor álbum de jazz contemporâneo. Trata-se de um álbum de tributo, quase inteiramente composto por canções que haviam sido escritas e interpretadas no passado pela artista Joni Mitchell, e que aparecem neste álbum revistas e rearranjadas pelo pianista, contando com as interpretações dos artistas convidados Norah Jones, Tina Turner, Corinne Bailey Rae, Luciana Souza, Leonard Cohen e a própria Joni Mitchell. O crítico de jazz John Kelman (2007b) considera este álbum “unequivocally jazz”, por comparação com o anterior álbum de Hancock, *Possibilities*, que é para Kelman um “unapologetically pop record” (idem). Embora o próprio Kelman admita que estas classificações não são importantes, a firmeza com que assume estes adjetivos logo no início do seu texto revela a sua convicção da existência de uma separação clara entre os dois universos musicais.

Lançado em 2005, *Possibilities* é um álbum de Herbie Hancock cujo conceito central é a sua própria colaboração com diversos artistas, explorando diferentes possibilidades de criação musical – daí o nome do álbum – e procurando sair da sua zona de conforto. O crítico Richard Ginell (sem data) considera que em *Possibilities*, Hancock explora “the future of straight-ahead contemporary jazz”. O álbum é apresentado no site *allmusic.com* como pertencendo aos géneros jazz e pop-rock, mas o autor do artigo sobre este álbum considera que os “Jazz fans may be disappointed, but pop fans will be delighted; there is a lot here to like.” (Jurek, sem data-a). Thom Jurek mostra-se bastante detalhado na sua organização de todos os artistas convidados por categorias:

from pop singers like Christina Aguilera, Sting, and Annie Lennox to rock legends such as Santana and Paul Simon to relative newcomers like John Mayer, Jonny Lang, and Joss Stone, as well as some renowned international performers, such as Angélique Kidjo and Raul Midón in a wide range of songs, styles, and moods. (sem data-a)

Nenhum destes nomes é imediatamente associado ao jazz. Um projecto no verdadeiro sentido da palavra (Kelman, 2005a), este álbum tem uma sonoridade muito diversificada “and with Hancock in a truly collaborative mode, it sounds unlike anything he has done before.” (idem). John Kelman acrescenta ainda que apesar de este álbum conter sonoridades bastante distintas, “when Hancock takes a solo, he uses the *language* of jazz.” (idem).

O presente capítulo pretende fazer uma análise comparativa destes dois álbuns. Embora com a participação de diferentes músicos, ambos têm a liderança e a orientação musical de Herbie Hancock; ambos contêm música escrita por compositores que não são normalmente considerados músicos de jazz; ambos contêm música vocal interpretada por artistas convidados, considerados nomes de relevo em áreas musicais não-jazz. Se estes dois álbuns têm todas estas características em comum, o que é que determina então que um seja considerado *inequivocamente* jazz e o outro *indesculpavelmente* pop?<sup>56</sup> Quais serão os aspectos – musicais ou não – presentes em cada álbum que os tornam assim tão distintos? A resposta a esta questão pode ajudar a lançar um novo olhar sobre a maneira como actualmente se valida como jazz uma determinada adaptação de uma peça musical originalmente não-jazz. A questão da validação do que é ou não aceite como jazz vem inevitavelmente remexer nas definições e fronteiras do género. Existe já um grande debate ao nível académico em torno deste assunto e este capítulo pretende dar uma pequena contribuição, analisando-o na perspectiva destes dois álbuns criados por Herbie Hancock – um nome com um lugar indiscutível na história do jazz – e da sua adaptação de repertório não-jazz e subsequente transformação dos mais diversos parâmetros, que poderão ou não influenciar a sua validação como jazz.

A metodologia desta secção segue como modelo o capítulo “Jazz Traditioning” do livro *Jazz Cultures* de David Ake (2002). Neste seu capítulo, Ake compara também dois álbuns, desta feita de artistas distintos – Wynton Marsalis e Bill Frisell – e explora a maneira como cada um deles se coloca perante o ideal de tradição no jazz. Estes dois álbuns analisados por Ake caracterizam-se também pela adaptação de repertório, mas com contornos diferentes entre si, e por sua vez diferentes dos álbuns de Hancock aqui tratados. No entanto a metodologia de Ake torna-se muito útil para este caso. Na análise dos dois álbuns, este autor coloca três questões-chave: 1). Quem toca a música? 2). Que composições tocam eles? 3). Como é que escolheram tocá-las? (Ake, 2002, p. 147). Trazendo estas questões de Ake para este capítulo, a resposta à primeira pergunta não passará evidentemente apenas por Herbie Hancock. Em ambos os álbuns, é possível escutar o seu estilo pianístico inconfundível, mas um dos aspectos que

---

<sup>56</sup> A utilização de itálico pretende relacionar estas adjectivações com as citações de Kelman (2007b) no primeiro parágrafo.

certamente marca a distinção entre os dois álbuns é a escolha bastante diferente dos músicos, assim como dos cantores convidados – recorde-se que ambos os álbuns contêm quase exclusivamente material vocal. Em relação à segunda questão, como será tratado adiante, a grande diferença está na génese de cada um dos álbuns. Em *Possibilities*, Hancock entrega-se à descoberta. Não há repertório predefinido, as canções são sugeridas pelos artistas convidados ou pelo próprio Hancock. Não havendo nenhuma linha particular a seguir, o resultado é uma grande diversidade de material. Já no caso de *River: The Joni Letters* existe um programa, o pressuposto de interpretar apenas composições de Joni Mitchell, embora na prática surjam duas composições no álbum que não são da autoria da artista. Segundo Andy Hamilton (2007), as composições “Nefertiti” de Wayne Shorter, e “Solitude” de Duke Ellington aparecem neste álbum porque terão sido importantes no desenvolvimento musical de Mitchell. De qualquer modo, a concentração num só assunto – o tratamento das letras e canções de Joni Mitchell – contribui para uma sonoridade mais homogénea ao longo do álbum. Em relação à terceira questão, David Ake resume como estilo “the sounds, textures, and rhythmic feels that make for recognizable variations in and between musical genres” (2002, p. 148). Neste aspecto, Herbie Hancock é um caso muito particular quando se trata de definir o seu estilo. A sua carreira discográfica é marcada por frequentes mudanças estilísticas, pela grande utilização de instrumentos eléctricos e recursos electrónicos, ou pela total ausência deles e pela simples utilização do piano acústico; pela utilização de recursos e sonoridades que falam ao âmago da mais pura noção de jazz que possa ou não existir, ou pelo uso de ritmos e sons pop, funk e rock que representam uma verdadeira blasfémia para os fãs de jazz mais conservadores. Hancock, ao longo da sua autobiografia (Hancock & Dickey, 2014) refere frequentemente que a determinada altura da sua vida queria usar ritmos novos e completamente diferentes dos que usava anteriormente ou, noutro momento, que queria utilizar novos instrumentos igualmente diferentes. A palavra *diferente* é uma constante na sua carreira e as múltiplas mudanças de direcção estão à vista de quem quiser observar o seu percurso discográfico. E mesmo após todas as mudanças que foram acontecendo durante a sua carreira, Herbie Hancock conta na sua autobiografia que a dada altura em meados dos anos 90 decidiu mesmo que pretendia que cada álbum fosse diferente do anterior: “By the mid-1990s I came to a conclusion: I wanted to make every new record absolutely different from any I’d done before. And different from any record anybody had done before.” (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 21). Como se verá mais à frente, será apoiado nesta premissa que Hancock definirá os conceitos particulares que estão por detrás de cada um destes dois álbuns aqui em análise.

## Herbie Hancock

Herbert Jeffrey Hancock nasceu em Chicago, em 1940. Teve formação musical desde os sete anos, mas o interesse pelo jazz só apareceu na adolescência. Os seus grandes interesses para além da música sempre foram a electrónica e a ciência.

Durante os anos 60 gravou os seus primeiros álbuns como líder, e foi membro do lendário segundo quinteto de Miles Davis, ao lado de Wayne Shorter, Ron Carter e Tony Williams.

Nos anos 70 foi um dos pioneiros do jazz-fusion e do uso de instrumentos eléctricos e sintetizadores no jazz, com o seu grupo Headhunters. Desde então foi mantendo uma carreira dupla; por um lado procurou usar as mais recentes tecnologias e explorar os novos ritmos do pop, funk e R&B; por outro lado continuou a gravar e a actuar com repertórios de jazz completamente acústico. Foi assim nos anos 80 com o estrondoso sucesso comercial de “Rockit”, do álbum *Future Shock* de 1983, no seu lado mais electrónico e pop, e com o sucesso da banda sonora do filme *Round Midnight* de 1986, no seu lado mais acústico e jazz. Na década de 90 a sua produção musical continuou com esta dupla faceta, com álbuns que usaram elementos electrónicos e quebraram barreiras de géneros, e também com alguns álbuns de jazz acústico aclamados pela crítica. Em 2001 editou *Future 2 Future*, um álbum de jazz-fusion. Em 2005 é editado o álbum *Possibilities* e em 2007 o *River: The Joni Letters*, que são os dois álbuns em estudo neste capítulo.

Herbie Hancock é um músico respeitado pela comunidade do jazz, ao mesmo tempo que já teve enormes sucessos comerciais, normalmente atribuíveis aos maiores nomes da música pop. Anteriormente abordou-se a importância da catalogação dos géneros. É frequente estas catalogações serem feitas em torno do nome de um artista – na medida em que é espectável que toda a sua produção musical caiba dentro da mesma categoria – e não em torno de cada álbum. Mas no caso de Herbie Hancock torna-se extremamente difícil encaixá-lo numa categoria só, e isso pode conduzir a catalogações erradas. Como o nome de Hancock esteve inicialmente ligado apenas ao jazz, muitas pessoas, pelo simples facto de lerem o seu nome na capa de um álbum, categorizam-no imediatamente como jazz. O presente estudo pretende ir para lá deste estigma e para lá do nome, para analisar a música presente nestes dois álbuns.

## **Possibilities – as notas de capa<sup>57</sup>**

As notas de capa num álbum podem influenciar a maneira como esse álbum é escutado e entendido. David Ake (2002, pp. 152–153) estabelece a comparação da importância das notas de capa para um álbum, com a da comunicação verbal de um artista no palco que se dirige à sua audiência, ao anunciar a peça musical que será tocada em seguida. Essa comunicação pode induzir no público uma percepção diferente da que seria esperada se não se desse a transmissão de determinados dados. Esta ideia poderá ser melhor apreendida através do seguinte exemplo: a canção “Someday My Prince Will Come” foi escrita por Frank Churchill e Larry Morey para o filme de animação de Walt Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs*<sup>58</sup>, de 1937. Pela primeira vez no cinema americano, a campanha de lançamento de um filme era sincronizada com a promoção de um álbum com a respectiva banda sonora. A canção foi considerada pelo American Film Institute como uma das 100 melhores canções de cinema de sempre (Gioia, 2012, p. 380). A sua adaptação mais conhecida entre a comunidade do jazz é a de Miles Davis, gravada em 1961, embora já tivesse sido gravada anteriormente por Dave Brubeck em 1957 e por Bill Evans em 1959. O que Ake (2002) pretende demonstrar é que o artista referido anteriormente, quando se dirigir ao seu público antes de tocar a sua adaptação da canção, poderá apresentá-la como uma peça celebrizada por Miles Davis, colocando-a em ligação directa com o cânone do jazz e não com o filme de Walt Disney. A ligação da peça a Miles Davis e não ao filme de Walt Disney condicionará certamente a percepção do público presente, e a maioria das pessoas não irá sequer pensar em nenhum filme de animação.

Da mesma forma, as notas de capa, quando acedidas pelo ouvinte mais interessado, obviamente, poderão condicionar a maneira como esse álbum é entendido, e influenciar até as opiniões dos críticos que acerca dele escreverem. A chamada de atenção que estas notas introduzem, pode recair sobre diversos aspectos, como a escolha do repertório, notas biográficas, ou o conceito e preparação de um álbum. No caso de *Possibilities*, o foco está precisamente no conceito. Já foi aqui dito antes que Herbie Hancock, a dada altura da sua carreira, decidiu que cada álbum seu deveria ser completamente diferente do anterior. A ideia inicial para este álbum surge a Hancock através de um simples “What if...?” (como citado em Hill, 2005). E se ele reunisse uma lista de artistas que admirava, com quem se tivesse cruzado nos bastidores dos palcos que pisou, ou que simplesmente lhe despertassem a curiosidade acerca

---

<sup>57</sup> Do inglês *liner notes*. Mais comuns nos álbuns de jazz do que nos de pop-rock, estes verdadeiros textos de apoio proporcionam muitas vezes uma melhor compreensão da música, dos músicos e/ou do contexto histórico e cultural em que se inserem as gravações que acompanham. Para este tipo de estudo são assim valiosas referências bibliográficas.

<sup>58</sup> Conhecido em Portugal como *A Branca de Neve e os Sete Anões*.

de como resultaria uma colaboração conjunta em estúdio? O seu objectivo principal tornou-se a escolha dos artistas, sem qualquer selecção prévia de repertório ou de conceito geral para o álbum, que não fosse o de simplesmente explorar as *possibilidades* emergentes destas colaborações – daí o nome do álbum – procurando abandonar zonas de conforto e desbravar novos territórios. “Just the desire to find performers, who, like him, might be eager to step away from defined roles or familiar territory, and make a creative leap of faith.” (Hill, 2005). Michael Hill procura transmitir a noção de um álbum de colaborações autênticas, de proximidade física e criativa: “Forget long distance digital alchemy or disembodied duets, this one’s all about face to face, heart to heart, real to reel” (2005). Esta necessidade de realçar a autenticidade e a presença física procura certamente contrariar o *modus operandi* actual na música pop, em que frequentemente se gravam álbuns inteiros sem que as pessoas intervenientes se encontrem fisicamente dentro do mesmo estúdio. A facilidade e a velocidade das comunicações e transmissão de dados de hoje, aliadas às altas tecnologias de gravação multi-pistas disponíveis actualmente, permitem que a mesma peça musical seja gravada em diferentes estúdios e em diferentes momentos, e é quase sempre isso que acontece. A audição de uma gravação de um dueto de música pop que inclua artistas convidados e uma banda de suporte pode sugerir que a música está a acontecer em tempo real, com todas as partes cantadas e tocadas em simultâneo, mas quase sempre não passará disso mesmo, de uma sugestão. A frieza e a falta de autenticidade são críticas comuns apontadas aos resultados destes processos de gravação. Herbie Hancock sabe disso porque cresceu profissionalmente no meio do jazz, em que os álbuns são por norma gravados com toda a gente ao mesmo tempo dentro do mesmo estúdio, numa performance em tempo real. A maioria dos convidados de *Possibilities* não deverá gravar os seus próprios álbuns desta forma, mas para Hancock, este parece ser um aspecto importante neste álbum. Estas notas de capa começam precisamente com o início da letra criada por John Mayer em estúdio com Hancock, naquelas que são as primeiras palavras cantadas na abertura do álbum, citado por Hill (2005): “Exactly how you hear it is exactly how it all went down....”, o que simboliza esta preocupação com a autenticidade e honestidade da gravação.

As notas de capa prosseguem com uma pequena biografia de Hancock, em que são destacados o seu eclecticismo e as suas virtudes de inovador e figura influente de gerações posteriores em diversas áreas musicais, do jazz ao hip-hop. São descritos alguns episódios particulares do álbum, como aquele em que Hancock teve que voar de Paris, no final de um concerto, para Londres para se encontrar em estúdio com Annie Lennox, ou aquele em que um telefonema o apressou a sair de casa e conduzir a meio da noite para um encontro num estúdio em Hollywood com os irlandeses Damien Rice e Lisa Hannigan, que estavam na cidade para



um concerto. Estas descrições são apresentadas como uma analogia para a enorme diversidade de estilos e sonoridades que povoam este álbum: “Herbie travelled all over the map, geographically and stylistically” (Hill, 2005). A partir daqui, as notas de capa vão descrevendo alguns momentos das várias sessões que foram acontecendo e algumas impressões acerca das performances individuais. Fica a ideia de que as colaborações deste álbum reúnem um vasto espectro de estilos e abordagens por vezes difíceis de gerir. Hancock, no entanto, com a sua visão globalizante e grande experiência em diversas áreas musicais, acaba por conseguir encontrar uma forma de chegar a bons resultados:

This collaborative undertaking represents a unique spirit of cooperation, communication and trust among a remarkable range of artists. Those qualities are often tough to come by in the world at large, much less in the music biz, but Herbie seems to foster them wherever he goes. . . . Everyone’s included in Herbie’s magnanimous vision. (Hill, 2005)

Ao lermos estas notas de capa, apercebemo-nos que a preocupação de Hancock neste álbum não é a de fazer um álbum de jazz. Parece mais que o músico procura explorar estas colaborações improváveis e conseguir simplesmente resultados musicais que o satisfaçam, seja jazz ou não, o resultado final. Nestas notas de capa, a palavra *jazz* aparece pela primeira vez quando Hill escreve um pouco sobre a biografia de Herbie, mencionando a sua colaboração com Miles Davis, os Head Hunters e o VSOP. A segunda vez que a palavra surge é quando Hill se refere a Hancock como o “veteran jazz man” (2005), sempre à procura de uma boa oportunidade para organizar uma sessão de estúdio, “aiming for some on-the-spot magic” (idem). Na descrição da sua colaboração com o músico Paul Simon, Hancock, citado por Hill (2005), considera que foi conseguido um dos “most jazz-like arrangements on the record” (idem). A versão da canção dos U2, “When Love Comes to Town”, em colaboração com a cantora inglesa Joss Stone e o guitarrista americano de blues Jonny Lang, aparece descrita por Herbie Hancock, citado por Hill (2005), da seguinte maneira: “a bit of country, a bit of rock. . . then I come in and pretty much play a jazz solo on top of it”. A palavra *jazz* aparece novamente na descrição que Hill faz das características estilísticas de Raul Midón. O autor compara-o a Stevie Wonder na sua capacidade de combinar influências de R&B, Latin e jazz. Em resumo, e contando apenas com a informação que estas notas de capa disponibilizam, o arranjo com Paul Simon soa a jazz, a versão de “When Love Comes to Town” tem um solo de piano-jazz e o músico Raul Midón combina na sua música, influências de jazz. Outras expressões frequentemente conotadas com o jazz aparecem duas vezes neste texto. A primeira surge

quando Hill fala da última faixa do álbum, que é a única instrumental e que se chama “Gelo na Montanha”. Trata-se de uma colaboração com o guitarrista Trey Anastasio, membro da banda de rock Phish. De acordo com Hill (2005), “they engaged in some serious jamming<sup>59</sup>”. A segunda envolve a palavra *improvisação*, que embora não seja exclusiva do jazz, não deixa de ser uma palavra que, por associação de ideias e quando se fala de música, lembra frequentemente jazz. Herbie Hancock, citado por Hill, refere-se ao guitarrista Carlos Santana, afirmando que ele “has an incredible and confident way of playing a melody and improvising the grooves” (2005).

As notas de capa de *Possibilities* não sugerem que estejamos perante um álbum de jazz. Em vez disso, destacam o aventureiro musical que é Herbie Hancock, colocam em evidência a diversidade de estilos dos convidados e das colaborações, a autenticidade e honestidade das gravações. Este é o conceito do álbum. Uns momentos serão menos jazz, outros mais, mas não é isso que importa aqui. Este álbum documenta dez encontros entre Hancock e os seus convidados, dez momentos em que cada músico traz a sua bagagem musical e a coloca ao dispor de uma colaboração conjunta. Estes momentos estão todos reunidos num álbum, mas poderíamos perfeitamente olhar para ele como uma compilação e não como um álbum com uma temática central. Uma observação da ficha técnica e das listas de créditos revela que todas as peças foram gravadas em diferentes estúdios com diferentes músicos, uma confirmação de que diversidade é aqui a palavra de ordem, e não será de esperar uma sonoridade homogénea. Só este factor já determina que não podemos pensar se este é ou não um álbum de jazz; o seu largo espectro de estilos e sonoridades determina que podem ou não haver momentos de jazz, mas não uma sonoridade geral em todo o álbum.

### ***Possibilities* – a instrumentação**

De acordo com o modelo de Ake (2002), uma análise da instrumentação de um álbum pode ajudar a determinar as suas referências culturais. No âmbito da definição de uma tradição do jazz, que divide neo-tradicionalistas e anti-tradicionalistas, como nos descreve Hersch (2008), a instrumentação pode também ter algum peso. Os pianos eléctricos já em meados dos anos 60, e os sintetizadores na década de 70, povoaram os estilos de jazz mais expansivos e consequentemente mais polémicos. As guitarras eléctricas com distorção e outros efeitos,

---

<sup>59</sup> *Jam* é um termo habitualmente usado pela comunidade do jazz para definir um encontro entre músicos, sem qualquer material preparado previamente, apenas com o intuito de tocarem juntos e com uma forte componente de improvisação e exploração. Associado a este termo existe também a expressão *jam session*. Ver também Pinheiro (2012).

embora em primeira instância simbolizem o rock, também começaram a aparecer nas performances de jazz nos anos 70, se considerarmos o movimento jazz-fusion ou jazz-rock também parte desta tradição. Herbie Hancock foi um dos pioneiros deste movimento e está completamente à vontade em ambos os universos, o do jazz completamente acústico, e o da utilização intensiva de instrumentos eléctricos e sintetizadores. Em *Possibilities* todos os solos improvisados de Hancock são tocados com piano acústico. A categoria *keyboards*, ou seja, *teclados*, engloba actualmente todos os instrumentos de tecla que não sejam o piano acústico, designadamente pianos eléctricos e todo o tipo de sintetizadores e teclados digitais. Quando os sintetizadores estavam a dar os primeiros passos, no início dos anos 70, era comum detalhar todas as marcas e modelos que apareciam nos álbuns, dadas as especificidades tímbricas particulares de cada um deles. Actualmente a escolha é muito maior. As possibilidades sonoras são tão vastas que quando escutamos algum som de origem electrónica numa gravação, atribuímos a isso o facto de esta conter simplesmente *teclados* na sua instrumentação, e é isso que aparece nas fichas técnicas dos álbuns em geral. Para os mais tradicionalistas, esta categoria de instrumentos, situando-se na música popular frequentemente associada ao rock e ao pop, não existe no jazz. Em *Possibilities*, para além do piano acústico de Hancock que está sempre presente, apenas duas faixas não contêm teclados; são estas as colaborações com Paul Simon, “I Do It For Your Love” – a mesma que Hancock considera que soa mais a jazz (Hill, 2005) – e “Don’t Explain”, a colaboração com Damien Rice e Lisa Hannigan. Esta composição tem a co-autoria de Billie Holiday, que celebrizou também a sua interpretação. Billie Holiday é uma figura perfeitamente central no cânone do jazz. Verifica-se assim que estas duas faixas partilham em comum algum tipo de referência ao jazz e não contêm teclados.

O baixo eléctrico é também um instrumento questionável para os mais tradicionalistas, que dão sempre preferência à utilização do contrabaixo acústico. Na década de 60 o baixo eléctrico tem algumas tímidas aparições no jazz, mas só nos anos 70 ganhou destaque. Da mesma forma que os teclados eléctricos e electrónicos, o baixo eléctrico no jazz está mais conotado assim com o jazz-fusion e menos com a tradição. No álbum *Possibilities*, para além de “Sister Moon”, que foi gravada com contrabaixo acústico, apenas uma faixa – “I Just Called To Say I Love You” em colaboração com Raul Midón – não tem baixo eléctrico. Esta peça é a mais electrónica de todo o álbum e todos os sons que se assemelhem a uma secção rítmica são gerados electronicamente, o que significa que também o baixo é tocado num teclado. Um dos instrumentos culturalmente mais marcantes na distinção entre o que é ou não jazz, é o contrabaixo acústico. Tocado quase sempre em pizzicato, vamos encontrá-lo frequentemente nas secções rítmicas clássicas do jazz, e raramente num palco de um festival de rock. Para os

tradicionalistas seria impensável uma performance de Wynton Marsalis acompanhada por um baixo eléctrico; seria igualmente impensável encontrar um contrabaixo numa actuação do grupo de rock Nirvana, a não ser que se tratasse, claro está, de algum tipo de paródia ou tentativa de trazer alguma sonoridade jazz ao grupo. O que se verifica em *Possibilities* é que, embora Herbie Hancock tenha a perfeita noção que o contrabaixo é um instrumento tipicamente de jazz e com ele tenha feito inúmeras gravações, apenas o inclui numa faixa – “Sister Moon”, com Sting – facto que indicia um afastamento intencional da tradição.

A guitarra eléctrica aparece neste álbum com grande evidência logo nas duas primeiras faixas pela mão dos dois primeiros convidados, respectivamente John Mayer e Carlos Santana. Estes dois músicos – em especial o segundo – são conhecidos pela sua relação com este instrumento. No caso de Mayer, a sua guitarra é inseparável da sua imagem artística. Para além de ser o cantor nos seus próprios álbuns, Mayer é um guitarrista que vem da linha dos guitarristas de blues, como B.B. King ou Eric Clapton. No caso destes músicos e também no de Mayer, para além da voz, a guitarra contribui também para a afirmação da sua identidade musical, e cada um deles tem o seu timbre característico. No caso de Carlos Santana, esta situação ainda é mais flagrante porque o músico não canta nos seus álbuns, é apenas guitarrista. Santana tornou-se uma verdadeira lenda do rock como instrumentista e não como cantor, situação que não é assim tão comum nesta área. Convidar Carlos Santana para uma participação num álbum é equivalente a convidar o timbre imediatamente reconhecível da sua guitarra. Tanto Santana como Mayer são improvisadores, mas não será fácil encontrar alguém que possa afirmar que eles são músicos de jazz. A sua improvisação é completamente baseada em elementos do blues e do rock e não se escutam traços de qualquer tradição do jazz, restrita ou alargada. No entanto e no caso de Mayer, fruto da amizade e admiração mútua que nasceu entre ele e Hancock durante esta colaboração, o guitarrista acabou por ser convidado para integrar a tournée de reunião do lendário grupo de Hancock, Head Hunters. Os Head Hunters por sua vez já entram dentro da discussão da tradição do jazz porque estavam entre os protagonistas do movimento jazz-fusion dos anos 70, o que faz com que, se considerarmos a abordagem de parecenças familiares de Gridley et al. (1989), exista a possibilidade de John Mayer ser considerado um guitarrista de jazz.

O arranjo de “When Love Comes to Town”, com os convidados Jonny Lang e Joss Stone, também apresenta um grande protagonismo de guitarras, neste caso uma acústica e uma eléctrica. Jonny Lang é quem toca a eléctrica e segue na mesma linha do guitarrista-cantor de blues de John Mayer. Também aqui o timbre e a articulação do jazz mais tradicional são difíceis de encontrar.

Paul Simon é conhecido como cantor, mas também aparece quase sempre em fotografias promocionais ou nos seus concertos com uma guitarra nas mãos. Neste caso a abordagem é diferente. Paul Simon está na linha dos cantores folk, os singer-songwriters que usam a guitarra acústica com cordas de aço ou de nylon para se acompanharem enquanto cantam ou compõem, por oposição a Santana e Mayer, que tocam solos improvisados de guitarra eléctrica nos momentos das canções em que a voz não é o foco da atenção, mas sim o virtuosismo dos guitarristas. Em “I Do It For Your Love”, a faixa 4 de *Possibilities*, a guitarra de Paul Simon assume o papel esperado de um acompanhamento discreto nalgumas partes, quase imperceptível noutras, ou não tocando de todo, deixando o piano de Hancock dominar o arranjo.

Igualmente discretas são as guitarras acústicas de “Hush, Hush, Hush”, a colaboração com Annie Lennox, em que o timbre se funde em uníssonos com o piano, e de “I Just Called To Say I Love You”, a colaboração com Raul Midón. Mais rítmica é a guitarra eléctrica de Lionel Loueke – também ele um membro da reedição dos Head Hunters versão século XXI – em “Sister Moon” de Sting, com algumas intervenções improvisadas no final.

A faixa de encerramento do álbum, “Gelo na Montanha”, é a única totalmente instrumental, com um pequeno apontamento vocal de Jennifer Hartswick. Discreto, sem letra e com um processamento electrónico, este apontamento menos se parece com uma voz solista, e mais com outro instrumento qualquer. Aqui Trey Anastasio usa também a sua guitarra eléctrica, mas com um timbre diferente dos que apareceram durante todo o álbum. Menos processada e com um som mais limpo, esta guitarra tem assim um timbre mais próximo daquele habitualmente usado pelos guitarristas de jazz mais tradicionais. Mas isto acontece apenas com o timbre, porque do pouco que se ouve na gravação, a articulação de Anastasio parece ser bastante diferente da destes guitarristas e, como não se chega a ouvir claramente um solo improvisado de guitarra, não é possível concluir mais nada sobre a presença aqui também algo discreta deste instrumento.

Ao contrário das diferenças culturais anteriormente descritas em relação ao baixo eléctrico e ao contrabaixo, o kit de bateria nasceu no jazz, mas é igualmente aceite como um instrumento predominante na história do pop-rock. À semelhança da guitarra eléctrica, as diferenças neste caso não residem tanto no instrumento em si – salvo em alguns detalhes – mas na maneira como é tocado e nos timbres produzidos. As baterias tocadas em *Possibilities* também percorrem um largo espectro estilístico e em alguns casos, logo a seguir ao piano de Hancock, são elas que nos trazem para mais perto dos sons do jazz neste álbum. Mas como aqui as diferenças estão essencialmente na performance, estes detalhes serão tratados na secção seguinte. Resta dizer que a bateria enquanto instrumento está presente em todas as faixas deste

álbum excepto na faixa 9 – “I Just Called To Say I Love You”. Esta faixa não contempla o instrumento *bateria* na sua ficha técnica, mas na gravação é possível escutar ritmos com sons obtidos electronicamente, que basicamente substituem o papel da bateria.

A percussão na música popular tem um significado diferente que na escola clássica da música europeia ocidental. Nesta, a bateria e a percussão fazem ambas parte da grande família de instrumentos que inclui também as marimbas, os metalofones, entre outros. Na música popular, a percussão, tal como a bateria, é um kit que engloba uma série de instrumentos de percussão. A diferença é que, enquanto o kit de bateria é desenvolvido a partir de um conjunto mais ou menos convencional de bombo, tarola e pratos, e é normalmente tocado com baquetas, o kit de percussão pode ter variações muito maiores, dependendo das escolhas do percussionista e da música a ser tocada. Os instrumentos de um kit de percussão podem ir desde congas e bongós da América Latina, passar por pandeiretas, triângulos de metal ou cabasas, até molhos de chaves amarrados por um cordel ou jantes de automóvel. A criatividade do percussionista é o limite, embora exista um conjunto de instrumentos de percussão mais comuns, e usados com mais frequência em sessões de gravação como as de *Possibilities*. Neste álbum, como em tantos outros, a percussão funciona como um complemento à bateria, enriquecendo os timbres e as texturas da secção rítmica. É um instrumento também muito usado no jazz contemporâneo. Em termos históricos a percussão com instrumentos da América Latina aparece no jazz norte-americano por via de um estilo que ficou conhecido como *latin jazz*, e que contém características das músicas de Cuba, Porto Rico ou Brasil, havendo também nestes instrumentos muita herança da música de África (J. S. Davis, 2012, p. 5). Partindo do princípio de que o latin jazz também é jazz, então a percussão latina é um instrumento usado no jazz. Mas não será um instrumento que se situe propriamente no cerne do cânone mais purista. A clássica secção rítmica de bebop, ou do primeiro quinteto de Miles Davis, ou do quarteto clássico de John Coltrane não tinham nenhuma percussão para além do tradicional kit de bateria. Em *Possibilities*, metade do álbum tem percussão, e nos casos em que tem, em duas das faixas estão creditados dois percussionistas na mesma sessão. São os casos de “Safiatou”, com Carlos Santana e “I Do It For Your Love”, com Paul Simon.

De acordo com Herbie Hancock na sua autobiografia, “*Possibilities* was the first one [álbum] I did in which all the songs had lyrics” (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 23). A voz é, com efeito, o instrumento predominante neste álbum. Obviamente que não se pode dizer que a voz não é um instrumento de jazz. O que poderá fazer aqui a diferença será a maneira como as interpretações acontecem, mas este aspecto também já entra no âmbito da performance. No entanto, vale a pena referir que existem muitos mais álbuns de jazz instrumental do que de pop



ou rock instrumental. O pop e o rock construíram a sua história em torno das canções, dos seus intérpretes vocalistas e muitas vezes do significado das letras. É verdade que também há *heróis* do instrumento no rock e Carlos Santana aqui mencionado é um deles. Mas as verdadeiras lendas do pop e do rock são os cantores que interpretam as canções. O jazz não sofre desse estigma. Existem inúmeros álbuns de jazz vocal, mas a facilidade e a tolerância que as audiências do jazz têm em aceitar a música instrumental é claramente maior que a das audiências do pop e do rock para as versões instrumentais destes estilos. Quer isto dizer que Herbie Hancock tem uma carreira sobejamente reconhecida pela comunidade do jazz, basicamente construída à custa de música instrumental; quando ele decide avançar para um primeiro projecto inteiramente vocal, com canções com letras, como o *Possibilities*, saberá certamente que está a querer alcançar outras audiências que não as suas habituais. Se o objectivo fosse simplesmente fazer um álbum de jazz vocal, Hancock teria à sua disposição uma escolha diversificada de cantores de jazz, todos eles ansiosos por gravarem com o mestre. Em vez disso, Hancock optou por convidar cantores de outras áreas musicais e correr outro tipo de riscos, mas também com a consciência de que estaria a escolher nomes de sucesso do pop e do rock, que iriam atrair atenções de outros públicos, fazendo com que *Possibilities* não fosse apenas *mais um* álbum do pianista de jazz. Isto pode parecer um detalhe, mas a categorização de *Possibilities* como um álbum de jazz ou não, deverá ter em conta também estas escolhas feitas pelos seus produtores.

### ***Possibilities* – as performances**

Em paralelo com o álbum *Possibilities*, foi editado também um DVD com um documentário sobre a produção do álbum, com filmagens e comentários recolhidos no decorrer das sessões de estúdio. Alguns destes comentários dos intervenientes nestas gravações, bem como do próprio Herbie Hancock, proporcionam informação adicional que não está contida nas notas de capa. Hancock, no momento do documentário em que se encontra em estúdio para a sessão de gravação da canção “A Song For You”, em conversa com a cantora Christina Aguilera, desvenda um pouco do conceito que está por detrás desta produção da seguinte maneira:

The record is really a collaboration between myself and a lot of different artists. . . . The spirit of it is . . . is that each artist brings what they bring to the table, I bring what I bring to the table, and then we see . . . what happens when we get together. Because, . . . there's



certain things I bring to the table from my experience, you know, . . . coming from jazz . . . and then there are things that you bring to the table: your youth, your connection to the music of the era . . . that you're born, you know. . . and it's turning out to be really nice. (Biro & Fine, 2006, min 02:34)

Na sua autobiografia, Hancock refere-se à ideia que teve para a criação deste álbum com estas palavras:

It started with a very simple idea. Most musicians get easily pigeonholed: Whatever the sound was on the record that made them famous, that's the sound their fans want to hear over and over again. And very often the artists do stay in that particular box, because that's where they are comfortable.

I started thinking, Wouldn't it be cool to invite a few really good artists to explore a genre that's completely different from whatever made them famous? . . . You never know what will happen when people dare to step outside their comfort zones, and that's what I wanted to get them to do on this record. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 23)

Ambas as citações são de Herbie Hancock em momentos diferentes e, quando analisadas em detalhe, deixam escapar alguma contradição. Na primeira afirmação, Hancock encoraja Christina Aguilera a *trazer para a mesa* a sua juventude e a sua ligação com a música da sua era, o que significa que Hancock lhe pede para colocar o mais possível a sua identidade musical na interpretação. Por outras palavras, o músico pede a Aguilera que seja ela mesma, que traga *para a mesa* a sua própria maneira de cantar e interpretar, fruto da sua aprendizagem musical e ligação com a música que escolheu ouvir no seu desenvolvimento artístico. Só a simples expressão *trazer para a mesa* já é uma metáfora de quem pede a alguém que traga o seu melhor cozinhado para uma refeição partilhada em grupo. Já na segunda afirmação, Herbie Hancock refere que os artistas ficam frequentemente fechados na sua *caixa de conforto*, e que não se arriscam a experiências musicais mais ousadas e diferentes. Continuando com a metáfora da comida, Hancock nesta segunda afirmação, está como que a pedir às pessoas que cozinhem e tragam, não o seu melhor prato, já testado e comprovado, mas algo que nunca tenham cozinhado antes. Este será verdadeiramente o espírito da aventura musical e da ousadia: interpretações arriscadas e diferentes, fora da zona de conforto dos artistas. Hancock, na sua autobiografia, refere-se às suas memórias de Miles Davis e das suas experiências de aprendizagem junto do trompetista, com as seguintes palavras:

We all have a natural human tendency to take the safe route – to do the thing we know will work – rather than taking a chance. But that’s the antithesis of jazz, which is about being in the present. Jazz is about being in the moment, at every moment. It’s about trusting yourself to respond on the fly. If you can allow to do that, you never stop exploring, you never stop learning, in music or in life. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 1)

Por aqui se verifica que Herbie Hancock prefere a abordagem da exploração e de correr riscos. No entanto, quando ele conversa com Christina Aguilera no documentário filmado, parece dizer-lhe apenas que basta que ela cante como sempre o faz, com a sua própria identidade, e que o resto acabará por acontecer.

Na verdade, é o que acontece. A contradição que se procura aqui demonstrar simboliza a generalidade do que se passa em termos de performances neste álbum. Se nalguns casos nos apercebemos que os artistas estão a tentar sair da sua zona de conforto – algo que pode ser confirmado ao procurarmos outros trabalhos feitos pelos mesmos e verificar as diferenças de abordagem – noutros casos, os convidados de Hancock limitam-se a fazer aquilo que sempre fizeram em termos musicais. É Herbie Hancock, com a sua experiência – como ele próprio o diz – que vai ao encontro deles e faz música com eles; que vai tocar fora da *sua* zona de conforto, para tocar na zona de conforto dos seus convidados.

A canção “A Song For You”, interpretada em *Possibilities* por Christina Aguilera, é uma canção escrita por Leon Russell e aparece gravada pela primeira vez pelo próprio, em 1970. Donny Hathaway voltou a gravá-la em 1971 e desde então tem sido gravada por várias estrelas da música popular americana, de Ray Charles a Cher, de Whitney Houston a Willie Nelson. “A Song For You” é um verdadeiro standard da música negra norte-americana não-jazz, tem um carácter fortemente Soul e R&B, que se presta a grandes demonstrações de virtuosismo vocal. Basta para isso escutar, por exemplo, as versões de Donny Hathaway ou de Whitney Houston. Christina Aguilera é uma cantora bastante mais jovem, mas a influência que estes artistas de Soul e R&B exercem sobre o seu estilo interpretativo é bastante evidente. Em *Possibilities*, a interpretação de Aguilera *conversa* mais com este passado histórico da canção e dos seus intérpretes, do que com Herbie Hancock. É Hancock, no entanto, como no resto do álbum, que se coloca na posição do pianista de jazz e que traz à canção uma abordagem menos de pianista acompanhador, e mais interventiva e dialogante.

As colaborações deste álbum em que os artistas convidados *permanecem* na sua zona de conforto são, para além da aqui mencionada com Christina Aguilera, as sessões com Carlos

Santana e Angélique Kidjo, com Jonny Lang e Joss Stone, e com Raul Midón. Num total de 10 faixas no álbum, quatro delas não cumprem o objectivo inicial.

A sessão com Carlos Santana e Angélique Kidjo, uma artista da República do Benim, soa como se estivéssemos a escutar um álbum de Santana. O estilo musical, os timbres, os ritmos e o som da guitarra de Santana são inconfundíveis e marcaram uma identidade ao longo de todos estes anos de carreira do guitarrista. Nesta sessão de *Possibilities* tudo soa semelhante, excepto quando Hancock parte para um solo improvisado de piano, a partir do minuto 03:13, numa faixa que dura 05:22. Se escutarmos esta faixa fora do contexto, ela soa como se fosse Herbie Hancock o convidado para tocar numa gravação de um álbum de Carlos Santana.

Jonny Lang e Joss Stone também soam bastante *em casa*. A canção “When Love Comes to Town” é uma composição da banda U2, que aparece no seu álbum *Rattle and Hum* de 1988. A versão original dos U2 tem também um convidado especial, o guitarrista de blues B.B. King. É uma canção originalmente com uma forte componente blues-rock, que em *Possibilities* surge com um andamento ligeiramente mais lento, mas com um registo igualmente blues, em que a guitarra de Lang substitui a original de B.B. King. Toda a performance da canção tem referências ao blues e à soul, áreas em que Lang e Stone se encontram em zonas de conforto. A faixa dura 08:40 minutos e está repleta de momentos improvisados pelas vozes e pela guitarra de Lang, mas é uma improvisação com elementos de blues e de rock. O momento de maior tensão e que se parece mais com jazz é mais uma vez o solo de piano de Herbie Hancock, que introduz ritmos mais complexos e um maior grau de cromatismo do que os seus convidados, que utilizam essencialmente motivos soul e blues-rock, usando quase exclusivamente notas daquela que é habitualmente conhecida como a escala de blues.

A faixa “I Just Called To Say I Love You” é uma composição de Stevie Wonder, originalmente gravada pelo próprio, que foi um verdadeiro sucesso comercial internacional no ano de 1984. Aparece em *Possibilities* com um arranjo totalmente electrónico e com uma harmonização bastante ousada de Herbie Hancock. Porém a interpretação de Raul Midón está estilisticamente bastante próxima de Stevie Wonder. Hill (2005) refere nas notas de capa que este arranjo já existia e tinha sido utilizado anteriormente numa homenagem a Stevie Wonder no Kennedy Center Honors, na altura interpretado por Diane Schuur e o grupo vocal Take 6. Para além desta, as restantes colaborações do álbum tiveram arranjos criados especificamente para o efeito. O arranjo consiste numa orquestração algo cinematográfica de teclados a suportar a voz de Raul Midón. Sensivelmente a pouco mais que meio da faixa, entra uma percussão electrónica com um padrão rítmico suave de pop-rock e a partir daí, com uma pequena colaboração de Midón, desenvolve-se um solo conjunto e dialogante do piano de Hancock e da

harmónica do próprio Stevie Wonder, que lembra algumas gravações de smooth-jazz. Se existe algum momento jazz nesta colaboração, será este o momento.

Nas restantes faixas é possível encontrar situações em que se notam os objectivos exploratórios premeditados por Herbie Hancock. A faixa de abertura, a sessão com John Mayer, é uma canção criada no estúdio a partir de uma simples ideia rítmica que Mayer trazia. De acordo com as suas declarações no documentário de Biro & Fine (2006), Mayer sabia que Hancock o convidara por algo que teria feito antes, e certamente que não seria por tocar jazz. John Mayer não se considera um músico de jazz. No entanto, a colaboração em estúdio aconteceu muito à maneira do que fazem os músicos de jazz: chegam, começam a tocar e os caminhos vão se revelando. “Stitched Up” foi completamente criado no momento, com palavras e ideias melódicas improvisadas que iam sendo anotadas para se ir construindo a canção. O seu arranjo, embora com um ritmo muito pop-funk, é solto e leve, com bastante espaço para intervenções de Hancock enquanto acompanha o cantor ao piano. Mesmo que esta faixa não se possa considerar jazz em termos estilísticos, o seu processo de criação e interação dos músicos em estúdio está próximo do seu espírito e das ideias exploratórias que Hancock desejava para esta gravação. No filme-documentário, Hancock procura expor algumas das noções que reteve da sua experiência quando tocou com Miles Davis, associando-as implicitamente ao tipo de colaborações que procurou neste álbum, e que foi bastante conseguido nesta colaboração com John Mayer:

“I learned a lot about listening from Miles... about turning whatever happens musically into something of value. That’s what you try to do. Rather than be judgmental about what some other guy is playin’, leave judgement out of the picture, and just take what’s there and make something happen with it. . . . Jazz is at the moment... you play the moment. . . Each moment is fresh. (Biro & Fine, 2006, min 21:16)

Outra colaboração que é na sua essência, uma sessão de descoberta e criação no momento, é a de Trey Anastasio. É a única faixa instrumental do álbum e não só a sua instrumentação – que já foi aqui tratada, inclusive o timbre da guitarra de Anastasio – mas também a sua performance, soa a jazz. A bateria é aqui tocada com vassouras<sup>60</sup> no início e mais

---

<sup>60</sup> Tipo de baquetas de bateria, em que as extremidades que contactam com as peças consistem em várias cerdas semi-rígidas em metal ou plástico, unidas num dos lados, cujo aspecto resulta na semelhança com pequenas vassouras. A falta de rigidez destas baquetas, por comparação com as convencionais, permite a obtenção de um timbre mais suave e característico. A técnica de tocar com vassouras inclui uma sonoridade típica que se obtém a partir do acto de as esfregar nas peles das peças da bateria. A sonoridade particular produzida pelas vassouras, embora se encontre actualmente em todos os tipos de música, é mais frequentemente associada a um estilo de tocar bateria mais próximo do jazz do que do pop-rock.

à frente com baquetas, mas de uma forma muito leve; o principal suporte rítmico e de pulsação é tocado nos pratos; estas são duas características muito associadas ao jazz. O andamento é relativamente lento e tranquilo, em modo maior e com várias notas pedal. O baixo eléctrico, em vez de tocar linhas com as notas fundamentais da harmonia e funcionar ritmicamente com a bateria, está constantemente a fazer comentários improvisados e livres por detrás dos acordes do piano e dos motivos da guitarra. A percussão, em vez de tocar padrões rítmicos repetidos, improvisa também com timbres e efeitos mais etéreos. Toda a performance soa bastante livre e improvisada, e este pode ser, sem dúvida, considerado um momento jazz neste álbum.

“Don’t Explain” é uma composição de Arthur Herzog e Billie Holiday, interpretada no *Possibilities* em colaboração com os irlandeses Damien Rice e Lisa Hannigan. Segundo Hancock, a sugestão foi deles, e o pianista chegou a questionar-se acerca da maneira como uma canção de Billie Holiday seria interpretada por artistas irlandeses (Biro & Fine, 2006, min 34:35). O resultado ficou bastante próximo de uma clássica balada jazz, com apenas o piano a acompanhar e a comentar a exposição inicial da melodia, cantada à vez em dueto pelos dois artistas. Mais tarde junta-se a bateria tocada com vassouras e o baixo, passando a sonoridade a ser a de uma secção rítmica típica de jazz, contendo no meio da forma um pequeno solo de violoncelo, este sim bastante minimalista e muito distante do que se escutaria numa clássica balada de jazz dos anos 40. É uma interpretação muito intimista, com os timbres vocais bastante sussurrados e expressivos. Nas palavras de Hancock:

When you hear blues singers sing . . . that’s sensitive heartfelt stuff! Damien and Lisa sound like that. She just tears your heart out!... There’s so much jazz in the notes and phrases that she picks!... she was singing the ninths and the elevenths of the chords... Some of the things sound like choices that Miles would have made (Biro & Fine, 2006, min 36:05)

Nesta faixa, Hancock não tem um solo propriamente dito, mas a predominância do piano durante toda a performance, aliada à sua maneira de tocar, colocam este momento de *Possibilities* completamente na prateleira do jazz.

Um compasso composto, um balanço médio lento e uma harmonia sofisticada, são as qualidades que chamam à atenção na canção “Hush, Hush, Hush”, a colaboração de Hancock com a cantora britânica Annie Lennox. A composição de Paula Cole foi a eleita por Lennox de entre várias propostas que Hancock lhe apresentou para esta colaboração. Annie Lennox é mais conhecida do grande público pelos seus êxitos pop nos anos 80, com o grupo Eurythmics. A versão original da canção, gravada pela primeira vez por Paula Cole no seu *This Fire*, de 1996,

já apresenta algumas características rítmicas e harmónicas que se aproximam um pouco do jazz, e Herbie Hancock aproveitou para as acentuar e evidenciar nesta sua versão. A faixa começa com uma introdução livre de piano, que depois instala o balanço em 12/8. A voz de Lennox entra acompanhada inicialmente apenas pelo piano. A secção rítmica e a guitarra vão entrando mais tarde, subtilmente, de uma forma muito livre e interactiva, preservando o espaço ocupado pelo tema central da canção. O tempo mantém-se algo flutuante na parte central, onde entram alguns teclados que trazem um ambiente mais cinematográfico. A partir daqui a performance começa a encaminhar-se para aquilo que poderia ser um solo estendido de Hancock, mas que desaparece pouco depois com um *fade out*<sup>61</sup>. Este será um exemplo flagrante dos interesses comerciais que estarão por detrás deste álbum: se a intenção fosse a edição de um álbum de jazz, esta gravação teria mantido o solo de Hancock, completo e sem cortes. Mas neste caso, a faixa passaria a durar bastante mais do que os ainda comercialmente aceitáveis 4:42 minutos, o que frustraria quaisquer intenções promocionais de rodar a canção em rádios e canais de divulgação não-jazz. No entanto fica a ideia de que esta performance de “Hush, Hush, Hush”, com o solo de Hancock completo, poderia figurar muito bem num álbum aceite como jazz pela comunidade.

Para a sua participação em *Possibilities*, o conhecido músico britânico Sting trouxe a sua própria canção “Sister Moon”. Herbie Hancock explica no filme-documentário que queria tentar uma abordagem diferente à canção. Por isso pediu ao guitarrista Lionel Loueke, da República do Benim, tal como Angélique Kidjo, que tentasse introduzir no arranjo alguns elementos musicais das suas raízes africanas. O resultado é um vamp insistente de baixo, guitarra, teclados e bateria, em 12/8 com alguma polirritmia, que percorre todo o arranjo sobre o qual assenta a canção. O piano e a percussão vão preenchendo os espaços de uma forma interactiva, enquanto Sting expõe a melodia. Aos 3:07, Herbie Hancock começa um solo improvisado sobre o vamp central que dura 1:20. Aqui Hancock sobrepõe ao vamp, ritmos ousados e muito cromatismo, contradizendo o que foi dito em relação à colaboração com Annie Lennox: um solo deste tamanho e com este grau de dissonância e polirritmia, não acontece vulgarmente num disco com pretensões comerciais no mercado da música pop. Hancock liberta aqui o seu lado jazz e a tensão aumenta bastante, desembocando noutra secção da canção em que Sting retoma, mas nesta altura já se sente mais liberdade e exploração da parte de todo o grupo, com a dinâmica mais forte. Libertada esta tensão, a dinâmica cai e o vamp regressa

---

<sup>61</sup> *Fade out* é uma expressão que define o truque de estúdio bastante usado na música popular, que consiste em terminar uma performance gravada, não com um final composto e arranjado, mas com uma redução gradual e artificial do volume geral, frequentemente em refrões que se vão repetindo, e que com o fade out transmitem uma sensação de infinito, ou numa parte instrumental que desaparece lentamente, mas que aparenta ter continuado no estúdio.



insistente. O pedaço de quase dois minutos finais da faixa é uma verdadeira jam session em que os músicos – Sting incluído – vão explorando alguma improvisação em grupo. Sting é uma verdadeira estrela do rock desde os seus sucessos comerciais de finais dos anos 70 e primeira metade de 80 com o seu grupo The Police. Quando o grupo se dissolveu, Sting iniciou uma carreira a solo e convidou músicos de jazz consagrados – entre eles o saxofonista Brandford Marsalis – para integrarem a sua banda e gravarem o seu primeiro álbum. Nessa altura atraiu sobre si mesmo as atenções da comunidade do jazz. Sendo a sua música declaradamente pop-rock, tem sido, no entanto, adaptada por diversas vezes em contextos de jazz e as suas aparições em colaborações deste género não serão uma grande surpresa. A versão original de “Sister Moon” que aparece no álbum *Nothing Like de Sun* de 1987 tem uma presença forte do saxofone soprano de Marsalis. Este elemento, bem como o facto de a pulsação ser assegurada pelos pratos da bateria e pelo contrabaixo, sugerem uma balada de jazz em compasso ternário. Em *Possibilities*, a canção dura o dobro do tempo, devido às partes de improvisação livre, e tem um grau de tensão mais elevado, em particular devido à prestação de Herbie Hancock e à roupagem rítmica de influências africanas trazidas por Lionel Loueke.

Por fim a colaboração com Paul Simon. Como foi já aqui dito, o seu arranjo é considerado por Hancock como um dos que mais soa a jazz neste álbum. A canção foi escrita por Paul Simon e foi gravada pela primeira vez em 1975 no seu álbum *Still Crazy After All These Years*. Em *Possibilities*, aparece com um arranjo mais sombrio que o original, com harmonias mais densas e sofisticadas. Começa com uma introdução livre de piano, entrando depois Simon a expor a melodia, com Hancock a comentar livremente sem impor um andamento. Um arranjo rítmico quase hipnótico, em compasso composto, com influências africanas, é assegurado pela bateria e dois kits de percussão a partir do minuto 2:18, e serve de suporte para um solo de piano de Hancock. Em seguida a voz regressa para ficar de novo acompanhada só pelo piano. No final entra de novo o arranjo rítmico e instala-se o balanço até final, com texturas improvisadas pelo piano, com alguns efeitos de pós-produção, e pela guitarra de Simon. Toda a performance soa bastante acústica e fluida, sem a rigidez rítmica do rock, com um toque suave de ritmos africanos. O piano de Hancock domina e assegura uma textura sofisticada e repleta de elementos de jazz.

Em todo o *Possibilities*, o elemento mais jazz é constantemente a linguagem e a maneira de tocar de Herbie Hancock. Nalguns momentos, o que está à sua volta parece mais estranho; noutros, o arranjo e os músicos que o tocam, contribuem bastante para uma sonoridade colectiva mais conotada com a ideia de jazz. Dada a natureza do conceito e da criação deste álbum, dificilmente o resultado seria outro que não o de uma grande mistura de estilos e sonoridades.



A questão não deverá ser colocada sobre a definição de *Possibilities* como um álbum de jazz ou não, mas sim sobre quais os momentos do álbum em que estamos a escutar jazz, e quais os momentos em que estamos a escutar outro género qualquer.

### ***River: The Joni Letters* – o conceito**

Na discografia de Herbie Hancock, *Possibilities* é o primeiro álbum em que predomina a voz cantada com texto. Terá havido pontualmente situações anteriores em que apareciam vozes nos seus álbuns, mas estes eram sempre essencialmente instrumentais. Pela primeira vez, Hancock tinha criado um álbum inteiramente vocal, sem que isso fizesse parte dos seus planos iniciais. A ideia para o trabalho seguinte passou assim por esta constatação e por um novo desafio: e se o novo álbum fosse mesmo dedicado à palavra, à exploração do texto? Terá sido alguém da sua editora que, em conversa sobre este assunto, lhe terá sugerido o nome de Joni Mitchell. Herbie Hancock considerou a ideia brilhante:

Joni is a real poet, a genius at creating portraiture through lyrics. Her songs are incredibly evocative, painting pictures in your mind. She also had a vast repertoire I could choose from, much of which had the basic elements of jazz already in place. And she had been a good friend of mine ever since we'd first worked together almost three decades earlier. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 23)

Estava lançado o desafio. Tal como em *Possibilities*, a intenção seria, aqui também, a de trazer artistas convidados para cantar as canções e os poemas de Mitchell. Mas o objectivo, desta feita, não era a exploração das possibilidades criativas emergentes entre os diferentes envolvidos. Em vez disso as decisões musicais seriam tomadas em torno das canções de Joni Mitchell, encaradas na perspectiva de Hancock e dos restantes participantes. “Her lyrics were the driving force, but the music was the stylistic creation of the band and the guest vocalists” (idem). Os cantores convidados para este álbum são Norah Jones, Tina Turner, Corinne Bailey Rae, Luciana Souza, Leonard Cohen e a própria Joni Mitchell.

Embora amigo de longa data de Joni, Herbie Hancock sentiu que precisava de algum apoio na interpretação das suas letras e, como queria manter Mitchell propositadamente afastada do projecto para não sofrer a sua influência, decidiu convidar o baixista Larry Klein, ex-marido de Joni e seu companheiro musical durante muitos anos, para co-produzir o álbum e contribuir com a sua visão privilegiada e informada. Hancock descreve até que ponto ele gostaria que as letras de Joni fossem consideradas na produção:

Because Joni's words were the centerpiece for the record, I decided to write out a copy of each song's lyrics for every musician who was playing. We all would read through them and then talk about what feelings and images they evoked. . . . In all the years I'd been playing I had never done that with musicians before, and it was such a cool feeling to try to dig deeper, to gain some greater understanding of what was going on beyond a song's melody, rhythm, and structure. I wanted us to play not just the music but the words – the *meaning* of the song. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 23)

Ao contrário de *Possibilities*, este *River: The Joni Letters* não tem notas de capa. Toda esta informação foi retirada da autobiografia de Herbie Hancock, embora seja possível encontrá-la também em várias entrevistas dadas por Hancock após a edição do álbum. Numa destas entrevistas foi possível localizar a explicação para a existência neste álbum de duas composições que não são da autoria de Mitchell: “Nefertiti” de Wayne Shorter, e “Solitude” de Duke Ellington. Em relação a “Solitude”, Hancock explica:

When she was young, she got turned on to jazz. One of the pieces on River is 'Solitude'. The reason it's there is because when Joni was about nine years old, she heard the Billie Holiday recording, and she was really moved by it. Today, you can really hear the influence of Billie Holiday in her singing. (como citado em Hamilton, 2007)

No caso de “Nefertiti”, a explicação de Herbie Hancock é a seguinte: “Joni Mitchell loved the original recording we did with Miles [Davis], and it influenced her writing. She loved the idea of Nefertiti, the Queen of Egypt.” (idem). As duas composições aqui referidas são instrumentais, assim como as versões de “Both Sides Now” e “Sweet Bird”. Sendo estas duas, composições originais de Joni Mitchell, aparecem ambas aqui sem letra. Num total de dez faixas neste álbum, quatro instrumentais representam aqui uma fatia bem maior que em *Possibilities*, com apenas uma faixa instrumental.

## **Joni Mitchell**

Joni Mitchell é uma das mais importantes singer-songwriters da segunda metade do século XX (Whitesell, 2008, p. 3). Cantora, guitarrista, produtora musical e também artista plástica, é normalmente identificada com o universo da música folk norte-americana, embora a sua carreira tenha passado por diferentes períodos estilísticos que incluem algumas incursões

pelo pop-rock e pelo jazz. Nasceu no Canadá em 1943, mas a sua carreira musical começou a ganhar forma quando se mudou para os E.U.A. nos finais dos anos 60. Ficou conhecida pela profundidade e qualidade poética das letras das suas canções, e pela utilização de afinações alternativas nas suas guitarras, que lhe permitiam obter sonoridades exóticas e progressões harmónicas inesperadas. No final dos anos 70 esteve muito próxima do universo do jazz, com uma colaboração com o contrabaixista Charles Mingus, e com gravações e concertos com Jaco Pastorius, Wayne Shorter e outros reconhecidos músicos de jazz, dos quais se destaca para o presente estudo, precisamente o nome de Herbie Hancock. Embora a partir dos anos 80 em diante a sua carreira não tenha tido o mesmo sucesso comercial dos primeiros tempos, Joni Mitchell permanece como um ícone das revoluções culturais dos anos 70, e é uma figura de grande importância e influência na história da música popular americana.

### ***River: The Joni Letters* – a instrumentação**

Existem duas diferenças significativamente importantes neste álbum em relação a *Possibilities* e à aceitação ou não de ambos como álbuns de jazz. A primeira é que em *River: The Joni Letters*, foi escolhido desde o início um grupo de músicos para tocar em todo o álbum. Em *Possibilities*, Hancock deslocou-se de estúdio em estúdio e de cidade em cidade para conseguir acompanhar as agendas dos diferentes convidados. O álbum foi sendo criado em diferentes momentos, o que também implicava a convocação e coordenação das disponibilidades de diferentes músicos. Por outro lado, também poderá ter sido o caso de que simplesmente as ideias pensadas para cada uma das colaborações pedia a contratação de músicos de diferentes áreas e estilos. As razões verdadeiras não são conhecidas. No caso de *River: The Joni Letters*, os músicos convidados para tocar no álbum são o contrabaixista Dave Holland, um nome de peso na comunidade do jazz, o baterista Vinnie Colaiuta, e o guitarrista Lionel Loueke, que já havia participado na gravação de *Possibilities*, na faixa “Sister Moon” de Sting. Em *River: The Joni Letters* surge ainda um nome com mais peso que todos estes: o saxofonista Wayne Shorter, hoje considerado uma lenda do jazz. Entre Shorter e Hancock dura uma grande amizade que já vem desde os tempos em que tocaram juntos com Miles Davis nos anos 60. Mas a razão não será apenas essa. O facto é que Wayne Shorter gravou em diversos álbuns de Joni Mitchell, conhece muito bem a sua música, e é também amigo pessoal da cantora. Sendo Shorter um elo de ligação tão forte entre Hancock e Mitchell, a sua presença neste álbum tornava-se indispensável: “I knew I wanted Wayne, not only because he’s the best at what he does but because he and Joni have a special bond.” (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 23).

A segunda diferença em relação a *Possibilities* é precisamente a escolha da instrumentação. A diversidade de músicos que gravaram nas diferentes sessões de *Possibilities* traz obviamente uma riqueza tímbrica ao álbum, mas afasta-o das convenções mais conservadoras sobre o clássico combo de jazz. O uso de teclados e electrónica em várias faixas, as guitarras eléctricas com distorção, o baixo eléctrico e as percussões latinas, juntamente com outros instrumentos ainda menos associados ao jazz, como o violoncelo ou a harmónica<sup>62</sup>, afastam o álbum destas convenções tradicionalistas. Pelo contrário, no álbum *River: The Joni Letters*, para além dos músicos já mencionados, a instrumentação piano, contrabaixo e bateria – a secção rítmica clássica – juntamente com o saxofone de Shorter, formam um tradicional quarteto de jazz. A eles junta-se nalgumas faixas a guitarra que, não sendo tão tradicional é, no entanto, completamente aceite no cânone. Estes músicos e esta instrumentação são constantes em todo o álbum. Não há teclados nem instrumentos electrónicos, não há baixo eléctrico nem violoncelo. Como nos confirma Travis A. Jackson (2002) “Small ensembles consisting of saxophone, trumpet, piano, acoustic bass and trap drum set, or big bands featuring choirs of trumpets, trombones and saxophones, are indelibly associated with jazz, even for those with little to no knowledge of the music.” (p. 89). Também David Ake (2002) considera a associação de alguns instrumentos ao imaginário do jazz: “Musical instruments not only produce sound; they also articulate cultures. . . . In jazz, the trumpet and the saxophone most signal the genre. Images abound on posters, in movies, and in magazine and television advertisements of ‘the man with the horn’” (p. 156). Barry Kernfeld, citado por David Ake, descreve o instrumentário do jazz como um “circumscribed body of instruments” (idem). Enquanto comenta a instrumentação de Wynton Marsalis no seu *Standard Time*, Ake considera o quinteto constituído por trompete, saxofone tenor, piano, contrabaixo e bateria, como uma ligação directa ao swing e ao bebop, funcionando como um “marker of genre ‘purity’ for many contemporary jazz musicians and listeners” (Ake, 2002, p. 157). Da mesma maneira, um grande contributo para a aceitação de *River: The Joni Letters* como um álbum de jazz passará certamente pela utilização de uma instrumentação mais convencional. As únicas diferenças em relação aos exemplos aqui mencionados estão em Wayne Shorter, que troca o saxofone tenor pelo soprano em algumas faixas, e no trompete que dá lugar à guitarra que aparece, no entanto, bastante discreta ao longo do álbum.

---

<sup>62</sup> Toots Thielemans será talvez o único tocador de harmónica unanimemente aceite no cânone, mas de uma maneira geral a harmónica não está associada ao jazz mais tradicional.

## **River: The Joni Letters – as performances**

Este álbum tem uma sonoridade bastante homogénea. A maioria dos andamentos são lentos ou médios, a bateria é quase sempre tocada com vassouras e a secção rítmica é quase sempre bastante contida, à excepção de certos momentos em que Herbie Hancock provoca algum aumento de tensão através da introdução de uma carga adicional de dissonância ou de figuras rítmicas por vezes inesperadas, como aliás é habitual no seu estilo pianístico. A música tem um carácter bastante introspectivo, tendo sido escolhidas na sua maioria, composições de Joni Mitchell com características mais tranquilas e contemplativas.

O álbum começa com uma introdução livre de piano, algo romântica e melancólica, para a canção “Court and Spark”. A restante secção rítmica e a guitarra entram depois para instalar o andamento e o ambiente geral da canção: bateria com vassouras, subdivisão em colcheias a direito<sup>63</sup>, linhas de baixo sóbrias e bem ancoradas no tempo, a guitarra a improvisar alguns efeitos com notas longas e etéreas, deixando muito espaço livre para o piano e para a voz que entrará pouco depois. A convidada aqui é Norah Jones, nome imediatamente reconhecível na música popular internacional. Jones, tal como Herbie Hancock, é também uma figura frequentemente mencionada no debate em torno da categoria jazz<sup>64</sup>. Após a exposição da primeira secção da canção, chega subtilmente o saxofone soprano de Wayne Shorter, fazendo comentários minimalistas às palavras de Joni Mitchell na voz de Norah Jones. Todo o grupo toca de uma forma solta, sem qualquer rigidez imposta por algum padrão rítmico, comentando, interagindo e encontrando o seu espaço na performance, reflectindo a ideia inicial de Hancock de que, para lá apenas da música, estes músicos deveriam mergulhar no texto e tentar ilustrar musicalmente o significado das palavras. O que acaba por acontecer é que as prestações são ao mesmo tempo interventivas e contidas. Por exemplo, Shorter, na sua primeira intervenção toca apenas algumas notas isoladas, sem nunca chegar a construir uma melodia, procurando com o

---

<sup>63</sup> A subdivisão do tempo no jazz mais tradicional pode ser, grosso modo, entendida como a divisão da unidade de tempo semínima em duas colcheias com durações diferentes. A isto se chama colcheias em swing, ou colcheias de jazz. As colcheias aparecem escritas como se tivessem igual valor, cabendo ao músico alongar ligeiramente a primeira e encurtar a segunda. A relação de grandezas mais comumente descrita é a de idealizar uma tercina de colcheias, em que as duas primeiras são ligadas para formar uma semínima, pensando na verdade numa subdivisão ternária, mas este é um assunto debatível. Ler a música escrita desta maneira é uma prática tão comum no universo do jazz, que quando se torna necessário ler as colcheias com igual duração, deverá aparecer no início da partitura a indicação *straight eighths*, ou *even eighths*, que em português se poderá traduzir por *colcheias a direito*. A introdução de ritmos latinos no jazz, como a bossa nova do Brasil ou, mais tarde, a chegada dos ritmos do rock, determinam que nem todo o jazz seja tocado em swing. No jazz mais contemporâneo usa-se bastante a expressão *even eighths* na comunicação entre músicos, para indicar que o ritmo deverá ser interpretado com a mesma liberdade que seria caso fosse tocado em swing, sem a imposição de algum padrão latino ou pop-rock, mas que a subdivisão deverá ser pensada com colcheias iguais, ou seja, binária em vez de ternária.

<sup>64</sup> O álbum de estreia de Norah Jones foi um enorme sucesso de vendas e categorizado como jazz por diversas entidades. No entanto, Norah Jones não considera a música do seu álbum como jazz, e de uma maneira geral há alguma discordância em relação a esta classificação. Ver também Nicholson (2005).

seu saxofone contribuir mais para uma pintura impressionista de timbres, do que para a criação de verdadeiras melodias estruturadas. A meio da canção surge uma secção aberta com uma improvisação de Shorter sobre uma nota pedal. Aqui o grupo começa a criar alguma tensão, com Hancock a criar alguma dissonância no acompanhamento, e Shorter no mesmo registo que trazia, mas a ganhar mais espaço e protagonismo. Finda esta secção, Norah Jones regressa para expor mais uma parte da canção. Seguidamente, uma nova secção improvisada e novamente a nota pedal, desta vez com um solo de Hancock. Jones regressa de novo para a parte final da canção. Depois disso, acontece ainda uma improvisação colectiva do grupo, antes de se começar a desmontar o andamento, passando o tempo a *rubato* mesmo antes do final. A gravação original desta canção de Joni Mitchell, do álbum com o mesmo nome, de 1974, dura apenas 2:53 minutos, contra os 7:36 desta versão. Há mais espaço, com mais áreas improvisadas, e todo o grupo respira a canção de uma forma desprendida, tipicamente mais associada a performances de jazz do que de pop.

Toda esta descrição procura ilustrar o ambiente musical deste álbum no seu todo. Embora “Court and Spark” tenha momentos em que a exposição vocal da canção é interrompida e abra a forma para improvisações, outras canções, como “River”, cantada por Corinne Bailey Rae, ou “Amelia”, cantada por Luciana Souza, caracterizam-se por uma exposição total da canção sem secções de solos, mas em que os músicos, em particular Hancock e Shorter, vão comentando e criando um tipo de acompanhamento bastante interactivo com a melodia cantada. Herbie Hancock respondeu desta forma, numa entrevista à revista *Keyboard* (Gallant, 2008) quando questionado sobre a sua maneira de acompanhar ao piano os cantores deste álbum:

The whole idea was to have it like a dialog. That’s why there aren’t any real solos as such. There’s a real interweaving of the creative responses. First of all, I think that adds to the spontaneity. It’s also challenging because it pushes your sense of trust that whatever happens, because you’re not just playing in the background, you’ll be able to find a way to make a framework where several colors can be in the foreground at the same time without conflicting with each other. It’s as though each person, each singer, for example, is one color in this painting, the piano is a different color, drums a different one. This is as opposed to approaching it in an academic way. I really don’t like to do things the way other people have done them. . . . I thought this would give it more vitality, make it more alive. (Gallant, 2008, pp. 24–25)

Ainda assim, “Edith and The Kingpin”, cantada por Tina Turner, e “Tea Leaf Prophecy”, cantada pela própria Joni Mitchell, seguem o mesmo esquema de “Court and



Spark”, com secções abertas para solos improvisados, sem nunca chegar a haver improvisações muito intensas e cheias de virtuosismo. Em vez disso os músicos procuram que as suas improvisações sejam mais introspectivas e que tenham alguma ligação com o conteúdo poético das canções; não existem aqui solos preenchidos com frases carregadas de semicolcheias e vigor rítmico, as tais *cascatas de notas*, como eram referidos, por exemplo, os solos de John Coltrane. Os solos são sempre de Hancock ou de Shorter, não havendo nenhum solo dos restantes elementos, o que é um aspecto algo invulgar para um álbum de jazz, onde supostamente uma das soluções para se obter alguma variedade nas texturas e nos timbres dos arranjos é ter as contribuições de solos improvisados de todos os elementos do grupo.

Como já foi dito antes, as canções de Joni Mitchell, “Both Sides Now” e “Sweet Bird”, assim como as composições “Nefertiti” de Wayne Shorter e “Solitude” de Duke Ellington, são as faixas instrumentais deste álbum. Sendo tocadas por estes músicos e da maneira que o são, não há muito a acrescentar em relação à análise do presente estudo; as quatro performances poderiam figurar em qualquer outro álbum de jazz acústico de Herbie Hancock ou de Wayne Shorter, sem colocar quaisquer dúvidas sobre a sua classificação como jazz.

O artista Leonard Cohen foi convidado para interpretar a canção “The Jungle Line”, mas neste caso avançou-se para um tratamento diferente; em vez de cantar a melodia original da canção, Cohen simplesmente debita o texto em forma de declamação. O único acompanhamento é o piano de Herbie Hancock, totalmente improvisado, com apenas um motivo central recorrente, nos momentos em que Cohen expõe a frase principal da letra. Acerca desta abordagem, Hancock comenta:

It was Larry Klein’s idea to have Leonard Cohen do “The Jungle Line” as spoken word. He told me it might be cool to play kind of a soundtrack under the words . . . So Larry thought, what if you just improvised something? I hadn’t looked at the words yet. Now when I did look at them . . . I had not a clue as to what she meant! . . . Larry helped me decipher. . . . He tried to explain me that it was Joni questioning whether the thing that we call civilization, whether that’s superior to a very simple kind of existence. . . . My first thought was that the punch line needs something that’s earthy and funky, and that’s a theme that keeps coming back, so I worked that out on the piano. Then I looked at the lyrics again, and there were certain references that drew my attention. . . . I didn’t want to play to every single metaphor that was in there. I really chose not to write in my playing, moment to moment, every single thing she wrote with the words . . . So a lot of it I just felt. I had to feel it, because I didn’t plan what I was going to play. I just knew that those



references, for me, were part of the rhythm of the thing. . . . It seemed to have a spirit like the words. (Gallant, 2008, p. 25)

Todo este álbum está construído em torno das letras de Joni Mitchell, mas este será o momento em que o conceito de tratamento da palavra será levado mais ao extremo; a canção vê-se desprovida da sua melodia original e é apenas o texto que importa. Sobre este, Herbie Hancock tenta a melhor aproximação ao seu significado e transmite a sua visão musical, criando uma performance completamente improvisada, apenas com um motivo definido.

### ***Possibilities vs River: The Joni Letters***

Na sua autobiografia, Herbie Hancock conta que em meados dos anos 90 decidiu que iria esforçar-se para que cada um dos seus futuros álbuns fosse completamente diferente do anterior (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 21). *Possibilities* e *River: The Joni Letters* foram gravados um a seguir ao outro, com dois anos de diferença. Se eles parecem de facto diferentes, então o desejo de Hancock foi conseguido. Ambos os álbuns têm repertório de origem pop-rock, ou pelo menos não-jazz; ambos têm cantores convidados que são artistas consagrados em áreas igualmente consideradas não-jazz; ambos foram criados e orientados musicalmente por Herbie Hancock. As coincidências deste nome, assim como as origens do repertório e dos intérpretes, parecem ser de facto factores de peso. Porém, estes factores, que à primeira vista parecem semelhanças, quando observados com algum detalhe contêm diferenças importantes. São estas diferenças entre eles que, embora aparentemente subtis ou irrelevantes, provocam toda a distinção.

Assim, vale a pena observar atentamente estas aparentes semelhanças, a começar pela coincidência do nome do artista em questão. Não restam dúvidas que a abordagem de Herbie Hancock é propositadamente diferente em ambos os álbuns. Em *Possibilities*, a preocupação do músico é a de explorar situações improváveis de colaboração entre ele próprio e uma série de artistas convidados. Não existe aqui nenhum compromisso de estilo; a diversidade e a heterogeneidade, para além de não serem evitadas, são mesmo bem-vindas. A certa altura, no documentário filmado sobre este álbum, Hancock afirma: “This is a record without borders . . . like a tapestry that’s woven with many, many colours.” (Biro & Fine, 2006, min 53:50). Hancock sente-se à vontade para viajar musicalmente entre os diferentes estilos que povoam o álbum, ignorando fronteiras, em busca de uma espécie de globalização através da música, ideia que é inclusivamente retomada com maior intensidade no seu mais recente álbum *The Imagine Project*, de 2010, gravado em sete países diferentes, com músicos provenientes de várias zonas

do mundo (Jurek, sem data-b). A preocupação de Herbie Hancock em *Possibilities* não é, portanto, fazer um álbum de jazz. No entanto, dadas as suas origens musicais e a sua abordagem ao piano, é natural que várias passagens soem a jazz.

*River: The Joni Letters*, é o álbum seguinte na sua carreira, e deverá, portanto – segundo a vontade de Hancock – ser radicalmente diferente. Neste caso, ao decidir fazer uma exploração dos textos das canções, Hancock acaba por definir várias barreiras e criar um conceito totalmente diferente do anterior. Agora o repertório é definido previamente e centra-se em torno de um só autor – Joni Mitchell. A banda será sempre a mesma ao longo de todo o álbum, e são escolhidos músicos de jazz consagrados, incluindo o seu amigo de longa data e hoje uma lenda do jazz, o saxofonista Wayne Shorter. Ao escolher estes músicos, Herbie Hancock tem a perfeita noção de como pretende que o álbum venha a soar, e só esta escolha já é suficiente para distanciar musicalmente os dois álbuns. Embora Hancock toque essencialmente piano em ambos, no álbum *Possibilities* não hesita em tocar teclados adicionais, caso lhe pareça fazer sentido nalguma colaboração em particular. Em *River: The Joni Letters*, o som é propositadamente acústico, à excepção da guitarra eléctrica, que é, porém, muito discreta em todo o álbum. Aqui Hancock toca apenas piano acústico, não há quaisquer teclados eléctricos ou electrónicos em todo o álbum. Estamos perante a mesma pessoa, sim, mas que tomou decisões deliberadamente opostas na concepção de cada um dos álbuns.

Quanto á origem do repertório, em *Possibilities* não havia nada preestabelecido e as decisões foram tomadas caso a caso. Duas das colaborações resultaram em duas composições novas, criadas no estúdio. A colaboração com John Mayer, “Stiched Up”, é uma canção muito mais ao estilo de Mayer e menos provável em Hancock, mas não impossível, porém. Da colaboração com Trey Anastasio saiu o único instrumental do álbum, fruto de uma jam session no estúdio. Neste caso já se notam bastantes mais elementos de jazz. As restantes colaborações usaram como material, canções escolhidas de repertório não-jazz e que, dependendo do artista convidado, acabaram por ficar com um arranjo mais ou menos preenchido com elementos de jazz. A manipulação do material acabou por ser aqui muito influenciada pelos convidados. Como Hancock pretendia em primeiro lugar gravar o resultado criativo das colaborações, fosse ele qual fosse, não se observam aqui intenções de tratar o repertório para o tentar encaminhar nalguma direcção estilística.

O repertório de *River: The Joni Letters*, é também ele quase todo de origem não-jazz. No entanto, a biografia de Joni Mitchell revela a sua proximidade a esta música. Herbie Hancock já tinha gravado com a artista no passado, e Wayne Shorter participa num elevado número de álbuns seus. Joni Mitchell não escreve composições de jazz, mas como o próprio

Hancock reconhece, a sua música contém alguns elementos de jazz que facilitam uma possível adaptação, deixando transparecer que o seu objectivo aqui era de facto fazer um álbum de jazz. A escolha de material escrito por Joni Mitchell corresponde à vontade de Hancock de explorar neste álbum os textos das canções. Para isso era necessário escolher alguém cujas letras tivessem uma qualidade reconhecida, não só por Hancock, mas pelo seu público-alvo. Whitesell (2008) procura transmitir a ideia que a música popular não é toda feita apenas com intuítos comerciais, sem qualquer conteúdo artístico de valor. Este autor refere-se à categorização de prestígio cultural, com a sua distinção entre “high and low art” (p. 4), situando-se ao nível da *high art* a música erudita da tradição europeia, e ao nível da *low art* a música popular produzida e comercializada pela indústria musical das grandes massas<sup>65</sup>. Whitesell afirma que esta categorização de prestígio cultural – assim como uma outra que faz a distinção entre arte criada por indivíduos do sexo masculino ou feminino – actuam como “preconceptual filters, sorting artists into piles marked from the start as ‘superior’ and ‘inferior’ before engaging with their work on its own merits.” (2008, p. 4). Este autor procura da seguinte maneira demonstrar que desde o início da sua carreira, Joni Mitchell começou a fazer parte de uma categoria mais prestigiada de música popular, a chamada *art song*:

As Bernard Gendron<sup>66</sup> has demonstrated, this general situation underwent changes in the 1960s, when certain popular musicians (notably the Beatles and Bob Dylan) began to acquire the status of serious artists rather than mere entertainers, and rock itself began to gain respect as a “legitimate art form”. Arriving on the heels of this advancement in status, [Joni] Mitchell was able to overcome the lowbrow distinction to a limited extent. Already early in her career, critics were describing her music in terms of an art song aesthetic. (Whitesell, 2008, p. 4)

No final da década de 2000, quando o álbum *River: The Joni Letters* foi produzido, Joni Mitchell tinha já um prestígio artístico ainda maior, acumulado ao longo da sua carreira:

By the 1990s she began to be marketed as a “classic” and was confirmed in her classic status by a series of tribute concerts and awards for artistic achievement. Her songwriting, in its originality, creative integrity, stylistic adventurousness, and technical polish, has had great influence on musicians from many different backgrounds. Furthermore, her

---

<sup>65</sup> Ver secção da página 254.

<sup>66</sup> Ver Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press.

lyrical and musical output has acquired special cultural status as the representative voice of a self-explanatory intellectual bohemianism, shaped by the visionary ideals of the 1960s folksong revival, youth protest movements, and sexual revolution. (Whitesell, 2008, p. 3)

O repertório de *River: The Joni Letters* é originário do pop-rock, mas não de um qualquer. A escolha de Joni Mitchell é uma escolha pensada e reflectida. Para além das suas letras serem consideradas de grande qualidade e de Hancock considerar que a sua música já contém alguns elementos de jazz, o próprio prestígio cultural de Mitchell contribui para o prestígio deste álbum. Esta distinção entre *high art* e *low art*, que também reside no seio da música popular, não é completamente estranha à comunidade do jazz. A participação de Christina Aguilera em *Possibilities*, por exemplo, corre o risco de ser observada pela crítica como uma jogada comercial, dado o seu estatuto de pop-star completamente fabricada pela indústria musical de grandes massas. Há uma certa tendência para este tipo de artistas pop serem olhados com algum desdém pela comunidade do jazz, que considera o jazz pertencente a um patamar superior de prestígio dentro da música popular. Assim se poderá explicar a dificuldade na aceitação de uma participação de Christina Aguilera num álbum de Herbie Hancock como uma performance de jazz. Já no caso de Joni Mitchell, o seu prestígio cultural leva a uma mais fácil aceitação da sua música ou da sua própria presença num álbum de jazz altamente apreciado, como é o caso de *River: The Joni Letters*. A escolha de repertório neste álbum é de origem não-jazz, mas sendo a música de quem é, não provoca nenhuma mancha, muito pelo contrário: o nome de Joni Mitchell só vem engrandecer o projecto e mostrar que o jazz pode abrir as portas à música pop-rock de uma maneira prestigiante.

Com a escolha dos intérpretes convidados para ambos os álbuns, um fenómeno semelhante acontece. Todos os nomes convidados para os dois projectos têm carreiras musicais com álbuns gravados, e nenhum deles é considerado um artista de jazz, à excepção de Norah Jones que, como foi referido anteriormente, não obtém uma categorização consensual. Uma observação mais atenta revela, no entanto, algumas diferenças subtis. Os nomes convidados para *River: The Joni Letters*, para além da própria Joni Mitchell, que a esta altura já dispensa apresentações, são Norah Jones, cujos álbuns são classificados como jazz em determinados contextos; Corinne Bailey Rae, uma cantora britânica conhecida por cantar soul music, mas cujas características algo sofisticadas da sua música lhe dão acesso a festivais e rádios orientados para um jazz vocal mais acessível e comercial; Luciana Souza, uma cantora brasileira com algum sucesso no mercado americano, cuja música é uma espécie de bossa nova contemporânea e sofisticada, que lhe permite o acesso aos mesmos canais descritos acima;

Leonard Cohen é um singer-songwriter, poeta e escritor, canadiano tal como Joni Mitchell, e com um percurso musical semelhante, iniciado igualmente nos anos 60 nos E.U.A. e com algum prestígio acumulado também desde então. Tina Turner é talvez a presença mais inesperada neste álbum. Cantora americana com um enorme sucesso no mundo do pop-rock desde os anos 60 aos 90, Tina Turner é uma verdadeira estrela pop e seria mais natural encontrá-la numa colaboração como as que aconteceram em *Possibilities*, do que inserida no rol de artistas convidados para *River: The Joni Letters*. No entanto as características dos restantes artistas convidados neste álbum, o tipo de música que fazem e a sua imagem mediática, encaixam-se facilmente num ideal de cultura popular elitista e de prestígio, algures entre o jazz e a *high art song*. O que pareciam ser semelhanças são na verdade diferenças marcantes.

As verdadeiras diferenças existem também, na comparação entre estes dois álbuns. *Possibilities*, dada a grande diversidade de estilos e a natureza das suas colaborações, contém notas de capa para guiar o ouvinte e ajudar a explicar esta diversidade, que de outra forma pareceria excessiva, caso se tratasse de um álbum com uma produção mais convencional. Existe inclusive um filme documental que foi editado em paralelo com o álbum e que contém filmagens das sessões de estúdio, comprovando a importância que é dada neste álbum a estes encontros e ao devido registo destas colaborações. O álbum *River: The Joni Letters* não traz notas de capa e não é conhecido nenhum filme documental. Toda a informação adicional que foi possível obter acerca deste álbum provém da autobiografia de Hancock e de várias entrevistas dadas pelo músico, especialmente após o álbum ter sido historicamente premiado. O facto é que a sonoridade do álbum é muito homogénea e, para lá do conceito central em torno do tratamento das letras de Joni Mitchell, não há muito mais a dizer sobre a música. Provavelmente por isso não terão encontrado os produtores nenhum motivo para acrescentar notas de capa a este álbum.

A instrumentação é outra das grandes diferenças entre estes dois álbuns. Em *Possibilities* reina novamente nesta área a diversidade. Mas mesmo dentro desta diversidade, é possível estabelecer alguns traços gerais. Para além do piano de Herbie Hancock, a maioria das faixas contém teclados e diversos timbres electrónicos, mesmo ao nível das percussões e da substituição do baixo eléctrico ou acústico por sons de sintetizador; a predominância do baixo eléctrico na maior parte do álbum; a presença forte da guitarra eléctrica com distorção, sonoridade mais associada ao rock e aos blues; a guitarra acústica com cordas de aço, que é um dos instrumentos favoritos dos singer-songwriters, recordando aqui a colaboração com Paul Simon; a presença do kit de percussão em quase todas as faixas. Em *River: The Joni Letters* a instrumentação é constante e praticamente não tem alterações de faixa para faixa. O piano de

Hancock é novamente a presença predominante, mas há uma total ausência de teclados eléctricos ou electrónicos; o saxofone de Wayne Shorter está constantemente presente – a instrumentação de *Possibilities* não contém saxofone de todo; o contrabaixo de Dave Holland é o único instrumento neste álbum a desempenhar a sua função, não existem baixos eléctricos ou sintetizados; a guitarra eléctrica de Lionel Loueke aparece muito subtil neste álbum, com uma abordagem muito etérea e ambiental, sem o protagonismo das guitarras com distorção de *Possibilities*; a total ausência do kit de percussão.

O kit de bateria foi propositadamente aqui deixado para o fim. Ambos os álbuns têm kits de bateria tocados constantemente. A grande diferença é na abordagem dos bateristas ao instrumento. A maneira de tocar ritmos de jazz ou ritmos de rock, a afinação das peles das peças, os timbres dos pratos, o tipo de baquetas, são apenas algumas das variáveis que influenciam o som deste instrumento. As diferenças entre uma bateria de jazz e uma bateria de rock, ou entre os vários estilos de abordagem dentro de cada uma das categorias são por si só assuntos de uma complexidade e extensão suficientes para uma tese. O tratamento destas diferenças encontra-se para lá dos objectivos do presente estudo. No entanto, algumas considerações podem feitas. De uma maneira geral, em *Possibilities* as colaborações que estão mais próximas do jazz têm na bateria uma abordagem mais livre nas diferentes peças, com as subdivisões ou as marcações básicas do tempo tocadas nos pratos soltos, com uma dinâmica pouco forte, e frequentemente com vassouras. Nas faixas mais próximas do rock, do pop ou do funk, a bateria é tocada de uma forma mais rígida, com a função de garantir o motor rítmico da performance, através de padrões rítmicos repetidos, apoiados essencialmente nas três peças básicas – bombo, tarola e pratos de choque – usando as restantes apenas para criar alguma variação. As diferentes abordagens à bateria de jazz ou de rock podem gerar grandes debates, mas de uma maneira geral e simplista, algumas diferenças básicas como estas aqui descritas podem influenciar numa ou noutra direcção toda a performance de um grupo de músicos, e a percepção que o ouvinte possa ter dela. No álbum *River: The Joni Letters* a bateria aparece constantemente tocada com vassouras e a abordagem de Vinnie Colaiuta é totalmente dentro da linguagem do jazz.

Ambos os álbuns têm música vocal. Em *Possibilities* existe apenas uma faixa instrumental, a última do álbum. Em *River: The Joni Letters* há quatro faixas instrumentais, as faixas 3, 5, 7 e 9. Estão, portanto, intercaladas com as faixas vocais, transmitindo a ideia, não de um álbum inteiramente vocal, mas de um híbrido, por oposição a *Possibilities*, que se apresenta como um álbum vocal ao qual se acrescentou um instrumental no final. Como já foi referido, a própria escolha das vozes em ambos os álbuns recai sobre artistas vindos de áreas



não-jazz, mas existem diferenças subtis nestas escolhas que condicionam a sonoridade de cada um dos álbuns. O som mais homogêneo de *River: The Joni Letters* é conseguido também pelo facto de as suas vozes não conterem um *sotaque musical*<sup>67</sup> demasiado estranho ao jazz e conotado com outras áreas. Em *Possibilities* as vozes e as interpretações de Christina Aguilera ou de Raul Midón, por exemplo, são intensamente carregadas de elementos R&B, soul e pop. Estes artistas têm naturalmente um sotaque musical associado a estas áreas. Esse sotaque é de tal forma acentuado e demarcante de um estilo de cantar, que dificilmente se encaixaria na sonoridade geral de *River: The Joni Letters*.

A propósito de sotaque musical, as performances em ambos os álbuns resultam obviamente das abordagens dos músicos intervenientes. Esta é uma diferença marcante entre estes dois álbuns. Já foi aqui dito que Herbie Hancock optou por escolher o mesmo grupo de músicos para tocar em todo o *River: The Joni Letters*. Por outro lado, em *Possibilities*, dado o facto de este ser um álbum que resulta de uma compilação de diferentes sessões de estúdio, gravadas em diferentes locais e dias, os músicos variam bastante de sessão para sessão. Para além desta diferença básica – o mesmo grupo de um lado, vários grupos diferentes no outro – a própria escolha dos músicos em ambos os casos, obedece a critérios predefinidos sobre como será a sonoridade do álbum. De uma maneira geral, os músicos de *Possibilities* são músicos de sessão extremamente competentes e ecléticos, habituados a tocar diferentes géneros de música popular e a gravar com os mais diversos artistas do pop mais comercial. Têm a vantagem de ser muito experientes e conseguirem adaptar-se rapidamente a diferentes géneros musicais. São preferencialmente convocados para sessões de estúdio marcadas em cima da hora, por vezes quando ainda não se sabe o que é que irá ser tocado e gravado. Embora normalmente desconhecidos do grande público e dos fãs dos artistas mais famosos, estes verdadeiros guerreiros na sombra são normalmente músicos muito apreciados e conceituados em meios mais restritos, pelos colegas profissionais da música, ou por apreciadores mais atentos e informados. No entanto, é também frequente apontar-se como críticas a este tipo de músicos de sessão, a falta de personalidade musical ou, reutilizando a expressão utilizada anteriormente, a ausência de sotaque musical, a falta de identidade. São músicos que gravam em muitos álbuns diferentes, com artistas diferentes, e que são muitas vezes acusados de tocarem tudo com a mesma abordagem, muitas vezes vítimas da falta de tempo em estúdio. Quando o tempo está a contar, e se pede a estes músicos eficácia e velocidade de aprendizagem do repertório acabado de lhes ser apresentado nas sessões de gravação, normalmente a primeira abordagem que lhes ocorre é a que fica imediatamente gravada, sem tempo para amadurecer uma ideia ou

---

<sup>67</sup> Este assunto é tratado com mais detalhe no capítulo VI, a propósito dos músicos do álbum *Undercovers*.



experimentalizar diferentes abordagens. Estas situações são comuns quando se trata da produção de álbuns para a indústria discográfica das grandes massas. Alguns nomes de músicos de sessão presentes em *Possibilities* são por exemplo os de Steve Jordan ou Greg Phillinganes. Em função do que foi aqui dito, algumas performances de *Possibilities* correm o risco de soarem demasiado estereotipadas, defeito normalmente apontado a gravações criadas com intuíto comerciais. Certas opiniões no seio da comunidade do jazz associam o sucesso comercial da música pop precisamente a este tipo de estereótipo e à falta de identidade musical e artística, qualidades muito apreciadas no jazz. Este aspecto poderá ser um dos obstáculos à aceitação de *Possibilities* como um álbum de jazz.

Em *River: The Joni Letters* não se correm estes riscos. Não só os músicos são os mesmos em todo o álbum, como a sua escolha teve em conta o seu próprio estatuto musical junto da comunidade do jazz, em especial nos casos de Dave Holland e Wayne Shorter. Herbie Hancock rodeia-se aqui de uma banda de verdadeiros músicos de jazz e isso contribui definitivamente para a sonoridade do álbum nesta direcção. Em *Possibilities* a diversidade das sessões tem um elemento em comum: o som do piano e a identidade musical de Herbie Hancock. Esse é o fio condutor que liga todo o álbum; do início ao fim, mais numas sessões, menos noutras, o piano de Hancock está sempre lá, com a sua identidade reconhecida e reconhecível. Em *River: The Joni Letters*, a sonoridade geral do grupo é constante; não é só o piano que percorre todo o álbum, mas também a sonoridade de todo o grupo. Mas é possível ir ainda mais longe: em *Possibilities* existem vários momentos em que a sonoridade de determinada colaboração acaba por se inclinar mais para a área musical do artista convidado. Exemplos disso são as colaborações com Carlos Santana e Angélique Kidjo, ou com Jonny Lang e Joss Stone. Nestes casos, a sonoridade geral está mais dentro do estilo musical habitualmente praticado por estes artistas, e mais longe do jazz de *River: The Joni Letters*. Por outras palavras, será o mesmo que dizer que nestas sessões parece que é Herbie Hancock o convidado especial para fazer um solo de piano numa gravação destes artistas, e não o contrário. Em “Safiatou”, parece que estamos a escutar a banda de Carlos Santana, com um solo de Hancock lá no meio. Em *River: The Joni Letters*, quando se escutam as faixas vocais, soa de facto como se os artistas convidados tivessem vindo cantar com um grupo de jazz. Quando Tina Turner canta “Edith and The Kingpin” em *River: The Joni Letters*, estamos de facto a escutar algo que não se parece com nada que exista em toda a discografia da cantora. Qualquer fã de Tina Turner, mesmo sem saber nada sobre este álbum, dirá que Tina está a cantar com uma banda de jazz, provavelmente convidada por alguém, e não num álbum dela. Para pegar de novo na metáfora da comida usada anteriormente, em várias sessões de *Possibilities* como as duas aqui referidas, parece que Herbie

Hancock foi convidado para jantar na casa dos artistas convidados; em *River: The Joni Letters* é Hancock quem convida os cantores para jantar na sua casa musical, com comida feita pelo próprio, por Shorter e pelos restantes músicos.

Os álbuns *Possibilities* e *River: The Joni Letters*, de Herbie Hancock apresentam vários elementos em comum e, se o último é considerado indiscutivelmente um álbum de jazz, e premiado como tal, já o primeiro, de uma maneira geral, não é considerado um álbum de jazz, embora apareça classificado como tal em lojas de música online ou em notas biográficas sobre Herbie Hancock (Ginell, sem data).

Se a definição de jazz não é consensual, a classificação de um álbum como *Possibilities* também não o poderá ser, porque se situa muito perto das fronteiras para uns, ou para lá delas para outros. O debate em torno da tradição do jazz coloca os neo-tradicionalistas de um lado e os anti-tradicionalistas de outro. Para os neo-tradicionalistas, *Possibilities* não é claramente um álbum de jazz porque se encontra muito para além do ponto em que eles colocam as fronteiras. Para os anti-tradicionalistas, para quem o jazz é uma música em constante evolução, expansão e aceitação, a resposta já não será tão fácil, porque mesmo assim, dada a diversidade de estilos presente, este álbum acaba por ficar numa zona cinzenta. O próprio Herbie Hancock, numa entrevista ao Los Angeles Times, afirma acerca de *Possibilities*:

We're not trying to do a jazz record. We're trying to be as inclusive as we can be, with an underlying spirit that is a jazz spirit. The notes aren't necessarily jazz – although I do some improvising -- and you couldn't specifically define this record as a jazz record. But the spirit underlying everything is really jazz. (como citado em Heckman, 2005)

Ainda numa outra entrevista, Hancock refere-se ao mesmo álbum:

People ask me, what kind of record is it? Is it a jazz record? No. Is it a pop record? Yes and no. Actually yes and no to both, jazz and pop. It probably fits within the jazz/pop realms. It can't really be classified. You know what I call it? Music! And that's what I was going for – music that doesn't automatically fit into this category or that category. I wanted something that just works for the heart. («Herbie Hancock», 2014)

Através destas declarações é possível verificar que o próprio autor do álbum o coloca numa zona cinzenta de classificação, entre o jazz e o pop. Eventualmente, em vez de se perguntar se *Possibilities* é um álbum de jazz, a pergunta a colocar deva ser antes, quais são os momentos jazz de *Possibilities*, ou ainda qual a quantidade de *jazzez* (jazzness) neste ou naquele

momento do álbum. De acordo com o artigo já tratado neste estudo, *Three Approaches to Defining Jazz*, de Gridley et al. (1989), a performance de “Sister Moon”, a colaboração de Sting neste álbum, por exemplo, pode ser observada de maneira diferente à luz das suas três abordagens. A primeira, mais restritiva, diz que uma performance de jazz tem de ter swing e improvisação. De acordo com esta definição, “Sister Moon” reprova, porque embora tenha improvisação, o seu padrão rítmico, que mistura rock com elementos africanos em 12/8, não se encaixa no swing clássico da tradição do jazz. A segunda abordagem à definição de jazz, de acordo com os autores, é a das parecenças familiares. Neste caso, a performance de “Sister Moon” parece-se com jazz-fusion, pelas improvisações de Hancock, pelos padrões rítmicos usados, pela harmonia sofisticada e pela abertura livre da forma para solos. Como o jazz-fusion tem ligação à tradição do jazz, pelo menos para quem partilha de uma visão mais expansionista, então “Sister Moon” deverá ser considerado uma performance de jazz. A terceira abordagem, a da dimensão de jazz, em que poderíamos empregar o termo *jazzez*, procura contabilizar a quantidade de elementos de jazz numa performance. Em “Sister Moon” podemos usar a fórmula sugerida pelos autores, e encontrar elementos como a improvisação, alguma instrumentação, as figuras rítmicas, a harmonia, a abertura da forma, as diferentes dinâmicas e graus de tensão na performance, etc. A quantidade destes elementos presentes é suficiente para classificar esta performance como jazz, mas aqui reside o risco da manifestação de uma opinião pessoal e discutível.

Poderíamos ir avançando ao longo de cada faixa deste álbum e confrontá-la com estas três abordagens à definição de jazz, mas este exercício estaria a ir apenas ao encontro destas três, deixando de fora outras possíveis e igualmente válidas. Se *River: The Joni Letters* é um álbum com uma sonoridade homogénea e considerado *inequivocamente* jazz, pelo menos o álbum *Possibilities*, em vez de ser considerado *indesculpavelmente* pop, deveria, dada a sua heterogeneidade, ter a oportunidade de revelar a sua face mais jazz nalguns momentos, e a sua face mais pop noutros.

Por seu lado, as razões que possam levar à aceitação de *River: The Joni Letters* como um álbum de jazz, não serão simplesmente de carácter musical. Os músicos neste álbum estão de facto a tocar jazz, mas não podemos esquecer que o repertório não tem origem no jazz, e a maioria dos cantores convidados também não. No entanto, abaixo da superfície destas duas escolhas, residem alguns factores menos evidentes que contribuem para esta aceitação. No caso do repertório, a escolha da música de Joni Mitchell é um elemento de prestígio porque a artista é tida em grande consideração como uma figura de culto, naquela que pode ser considerada a *high art song*. Em relação à escolha das vozes, à excepção de Tina Turner que é aqui uma

escolha surpreendente, os restantes artistas situam-se numa esfera da pop que se encontra, em termos interpretativos, mas também culturais, mais perto do jazz ou da mesma *high art song* de Mitchell. O mesmo não se poderá dizer da maioria dos convidados de *Possibilities*. Esta distinção de diferentes estratos dentro da música pop-rock será novamente abordada na secção que tem início na página 254.

## V. Brad Mehldau e o repertório: de Richard Rodgers a Nick Drake

O pianista norte-americano Brad Mehldau representa um dos casos actuais mais significativos da adaptação de material popular pós-1950 para o universo do jazz. O músico é um nome de referência no piano-jazz do século XXI. Uma característica peculiar na sua escolha de repertório é a adaptação de canções pop-rock dos anos 80, 90 e 2000, o que é algo que lhe dá uma marca pessoal e começa já a ser seguido por outros músicos. Este é um aspecto de certa forma pioneiro na música de Mehldau, num universo algo conservador em termos de repertório, onde se privilegia, por um lado, a criação pessoal de repertório original, ou por outro, a contínua reciclagem dos velhos standards anteriores a 1950.

Dentro da já vasta discografia de Mehldau, serão aqui tratados apenas os álbuns em que o pianista é o líder do seu trio, ou onde toca piano-solo. Ficarão de fora, álbuns onde o músico toca como sideman, ou colaborações de co-liderança com outros músicos. Esta restrição possibilita uma melhor observação da evolução das escolhas de Mehldau, tendo como base apenas os álbuns cujas decisões de repertório estão somente a seu cargo, sem influência de outros músicos líderes ou co-líderes.

O primeiro álbum do músico com estas características foi lançado em 1995 e tem o esclarecedor título de *Introducing Brad Mehldau*. Nesta altura, o nome de Mehldau figurava já como sideman em diversas gravações de outros nomes importantes do jazz deste período, tais como Mark Turner ou Joshua Redman, não sendo, portanto, um nome totalmente desconhecido dos fãs de jazz mais atentos. Mas, tal como o próprio título deixa antever, este é o álbum em que Mehldau se apresenta à comunidade do jazz e ao público em geral como um pianista líder do seu próprio projecto em trio. A sua escolha de repertório segue claramente as linhas acima definidas: contém apenas composições originais e standards de jazz, claramente reconhecidos como tal. Os standards são cinco. Três são canções de origem popular: “It Might As Well Be Spring” de Oscar Hammerstein II e Richard Rodgers, “My Romance” de Lorenz Hart e também de Rodgers, e “From This Moment On” de Cole Porter. Outros dois são composições de músicos de jazz, totalmente centrais à sua história: “Prelude to a Kiss” de Duke Ellington, Irving Gordon e Irving Mills, e o emblemático “Countdown” de John Coltrane. As restantes

composições do álbum são quatro, todas da autoria de Brad Mehldau. Em termos de escolhas de repertório, Mehldau não se mostra aqui particularmente ousado. Na altura com 25 anos de idade, o músico mostrava ao mundo o seu primeiro álbum em trio, sem romper com práticas já enraizadas na comunidade no jazz, tocando as suas composições originais, mas também repertório antigo e bem estabelecido no cânone, enquanto procurava afirmar a sua própria voz como músico de jazz.

Na década de 90, o *mainstream* no jazz era dominado pelos neoclássicos que ficaram conhecidos como os *young lions*, simbolizados pelo nome de Wynton Marsalis; pelo regresso dos cantores de standards, os *crooners*, simbolizados na figura da cantora/pianista Diana Krall; e pelo smooth jazz, que seguia o seu próprio caminho, tendo como artista mais popular o saxofonista Kenny G. Por seu lado, os movimentos mais experimentalistas desenvolviam-se de uma forma marginal. Os diferentes estilos mais pessoais e alternativos reuniam-se sob a etiqueta de downtown jazz, ou *downtown scene*. Stuart Nicholson, no âmbito da sua observação da cena jazz nos anos 90, obteve um depoimento do próprio Mehldau acerca deste jazz *downtown*:

“The downtown scene quickly became trendy and marketable,” observed pianist Brad Mehldau. “It used precisely that ‘Other’ status, that appearance of marginalization, to sell itself. Many more ‘straight ahead’ players would say that they have felt marginalized by the modishness of the downtown scene — if you just show up with an acoustic band, playing tunes, you’re not ‘avant-garde’ enough.” (Nicholson, 2005, p. 4)

De acordo com este depoimento, o downtown jazz começou, a dada altura, também a ganhar popularidade, algo que punha em causa o *status quo* do jazz neoconservador e contribuiu para o aguçar das *jazz wars*:

As interest began to wane in the M-Base experimenters and the myriad of styles contained under the downtown umbrella, the influence of the American jazz mainstream increased. By the end of the 1990s, those not performing within its shadow invited doubt by some as to whether they were playing jazz at all. There were several reasons for this, which individually might not have had a powerful impact on the music, but collectively had the effect of shaping a mainstream that had gradually become resistant to the kind of change, innovation, and invention that had swept through the music in the past. (Nicholson, 2005, p. 6)

Os jovens músicos dos anos 90, acabados de sair das escolas de jazz, eram confrontados com um mercado de trabalho que privilegiava a tradição. As próprias escolas que eles frequentaram, sofriam também do problema que se aponta habitualmente às escolas de jazz: a pressão para que os alunos estudem e dominem a tradição, aspecto que dificilmente é compatível com a procura da individualidade e originalidade de cada músico. Stuart Nicholson tem aqui novamente a ajuda de Brad Mehldau para expor este problema:

Familiarity with the harmonic and rhythmic conventions of past styles and the huge repertoire of standards and original compositions associated with the jazz tradition presented a challenge that, pianist Brad Mehldau has noted, created “a sort of post-modern haze that turns [young musicians] into chameleons with no identity.” (Nicholson, 2005, p. 18)

Foi neste “post-modern haze”, nesta bruma pós-moderna que se vivia entre os jovens músicos deste período, que Mehldau começou a sua carreira. O sucesso mediático de Wynton Marsalis nos anos 80 e a onda neoconservadora que se lhe seguiu, que culminou no início dos anos 90, após a morte de Miles Davis, colocaram os *young lions* no centro do mapa do jazz. As editoras, atentas a este facto, consideravam que iriam conseguir captar mais público e fazer subir as vendas se contratassem músicos muito jovens que tocassem neste estilo neoclássico. Stuart Nicholson tem este assunto bem retratado:

By the late 1980s, musicians playing in the so-called neo-classical style had become known as the “young lions,” ... The neoconservatives were now central to the major recording companies’ commitment to jazz, and as they jostled to sign young musicians, it had the welcome effect of focusing media attention on jazz and raising its public profile. “Because of the Young Lions era, the quote–unquote ‘phenomenon’ they had in the early 1990s, any jazz musician under the age of 25 got offered a recording contract,” bassist Christian McBride, one of the leading young musicians of his generation, told me in late 2002. (Nicholson, 2005, p. 7)

Terá sido neste contexto que Mehldau foi contratado por uma grande editora numa idade tão jovem. A comunidade do jazz já havia dado conta da sua presença como sideman, em particular no aclamado *Moodswing*, de 1994, inserido no quarteto de Joshua Redman. Com o seu primeiro álbum, em 1995, Brad Mehldau ia caminhando no sentido de encontrar a sua própria voz, mantendo-se em zonas seguras do jazz: tocar material original ou standards.



“Me and Josh and a lot of players of our specific little generation were lucky,” Mehldau reflects, “because we just caught the tail end of the Young Lions thing. And we had a lot of opportunities that somebody who’s 22 today just doesn’t have.” In his case, that meant a major-label record deal; *Introducing Brad Mehldau* was released on Warner Bros. in 1995.... Appropriately, Mehldau calls that album a “time capsule.” To hear it now is to catch a glimpse of the pianist at a transitional moment, winding down one journey and embarking on another. (Chinen, 2005)

Nesta citação, o jornalista Nate Chinen salienta que o primeiro álbum de Mehldau foi lançado pela Warner Bros., uma grande editora que terá tido naturalmente preocupações comerciais. O músico admite que o fenómeno comercial dos *young lions* pode ter influenciado esta sua contratação por uma grande editora. Sendo esta a primeira edição do então muito jovem Brad Mehldau como líder, não seria uma surpresa o facto de que possa ter havido alguma pressão da parte da editora na escolha do repertório. O facto de pelo menos metade do álbum ter material já conhecido do público-alvo, oferece mais garantias de um retorno financeiro para o investimento inicial da editora num nome ainda pouco firmado. É uma prática comum em primeiras edições de álbuns de jazz pelas grandes editoras norte-americanas. O pianista Herbie Hancock, antes de gravar o seu primeiro álbum em 1962, tocava com o trompetista Donald Byrd como sideman. Byrd procurou interceder junto da sua editora, a Blue Note, para que contratasse o também muito jovem Hancock para a edição do seu primeiro álbum a solo. Na sua autobiografia, Hancock revela que um dos conselhos que Byrd lhe deu antes da reunião, foi que se preparasse para ter de fazer um álbum com algum repertório standard, como condição da contratação:

“...you have to make half the record for yourself and the other half for Blue Note,” he went on. I didn’t know what that meant, so he explained it. Half the songs could be my original compositions, but for the other half I should be prepared to do covers of standards. “You’ve got to do something people know,” Donald said, “‘cause that’s what’s going to sell the record. It’s a business, Herbie”. (Hancock & Dickey, 2014, Capítulo 4)

No caso de Herbie Hancock, o potencial comercial da sua composição “Watermelon Man” ajudou a seduzir o produtor da Blue Note, Alfred Lion, no sentido de lhe permitir a criação de um primeiro álbum preenchido inteiramente com composições originais, mas esta terá sido uma das poucas excepções a uma prática habitual. Embora sem fontes para o

comprovar, pode afirmar-se que a editora terá provavelmente tido uma palavra a dizer na escolha final do repertório do álbum de estreia de Mehldau como líder. Independentemente de ter havido ou não, pressão da editora, o músico conseguiu, logo no seu primeiro álbum, afirmar-se como um pianista de jazz promissor e comprovar perante a comunidade que estava à altura de criar novas e interessantes interpretações dos standards que gravou neste seu álbum de estreia.

O segundo de álbum de Mehldau como líder foi gravado no ano seguinte, mas editado já em 1997. O seu título, *The Art of the Trio, Volume I*, deixa antever a existência de futuros volumes de uma mesma série, facto que se veio mais tarde a verificar. Mas um título como este, deixa também antever algo mais profundo. No website da *amazon.com*, num pequeno texto acerca deste álbum, assinado por Sam Sutherland, pode ler-se: “if jazz pianist Brad Mehldau sounds like he's grooming himself as the next Bill Evans, his second album only heightens the comparisons, right down to its deadly serious title.” (Sutherland, sem data). Com efeito, um título como este, contribui para uma maior aproximação de Mehldau à tradição do jazz: quando se fala do clássico trio de jazz, com piano, contrabaixo e bateria, torna-se impossível não lembrar o nome de Bill Evans como um dos pianistas que mais marcou a linguagem deste tipo de formação. Ao intitular o seu álbum desta maneira, Mehldau está audaciosamente a encostar-se a uma herança cultural e a atrair a atenção dos fãs de jazz de todas as idades, mesmo daqueles que foram contemporâneos de Evans. Na entrevista com Nate Chinen para a revista *JazzTimes*, Mehldau manifesta algum desagrado pela frequente comparação com Bill Evans e desvaloriza o título do álbum, revelando que o nome *The Art of the Trio* foi uma ideia do produtor. Nas palavras de Chinen: “This was the work of Pierson, who understood the value of a brand. Mehldau maintains that he never set out to tackle the trio tradition in any concerted fashion.” (2005). Intencional ou não, o que se sabe é que Brad Mehldau consegue mostrar que está à altura de cumprir o que este título promete; o álbum não desiludiu e foi aclamado pela crítica:

Happily, Mehldau pulls it off on this critically-acclaimed 1997 release, which finds his luminous touch bringing fresh power to standards (including the opening "Blame It on My Youth," "I Didn't Know What Time It Was," and a lovely reading of the Beatles' "Blackbird") and some equally strong originals. (Sutherland, sem data)

Ao contrário da opinião de Kevin Whitehead (2011), que considera que a canção de McCartney não é um standard, Sutherland coloca “Blackbird” no mesmo plano que “Blame It on My Youth” e “I Didn't Know What Time It Was”, ambas canções escritas na década de

1930. Também Scott Yanow, no site *allmusic.com*, se refere à canção como um standard quando diz que Mehldau explora “five standards (including the Beatles' "Blackbird" and "Nobody Else but Me")” (sem data). O álbum contém, de facto, cinco canções que não são da autoria de Mehldau; são canções de origem popular, incluindo novamente uma canção de Richard Rodgers. Mas “Blackbird” provém de uma realidade totalmente distinta das restantes. Com efeito e dentro dos parâmetros previamente estabelecidos de considerar apenas os álbuns em que o pianista é o líder, esta é a primeira versão de uma canção popular pós-1950 a aparecer num álbum de Brad Mehldau. E mesmo assim, não se trata de uma escolha muito arrojada. “Blackbird” é uma das canções pop pós-1950 mais adaptadas por músicos de jazz, tendo sido anteriormente tratada por nomes como Jaco Pastorius, Sarah Vaughan, Bobby McFerrin ou Arturo Sandoval. No entanto, Mehldau inicia aqui uma exploração de repertório pop-rock e música popular, mais recente que as clássicas canções do *Great American Songbook*, algo que se viria a intensificar nos álbuns seguintes, com algumas escolhas bastante improváveis para música que passará a ser considerada jazz.

Em termos de escolha de repertório popular mais actual, não há muito a dizer sobre o terceiro álbum de Mehldau como líder. *The Art of the Trio, Volume 2 – Live at the Village Vanguard* é um álbum de standards, na sua definição mais tradicional. Nas palavras de Stanley Booth, que assina o comentário sobre o álbum na página da *amazon.com*, “This is hardcore jazz, with tunes by Cole Porter, Thelonious Monk, Jerome Kern, Henry Mancini and Johnny Mercer, and John Coltrane.” (sem data). A canção mais recente deste álbum – “Moon River” de Mancini & Mercer – data de 1961, é retirada de um filme e tem características composicionais mais parecidas com as das canções de décadas anteriores, não sendo representativa da revolução cultural que o aparecimento do rock n’ roll trouxe nesta década de 60.

O que há a dizer sim, é novamente sobre o próprio nome do álbum. Joel Roberts escreve no site *allmusic.com*: “It takes a certain nerve for a young jazz artist to subtitle an album Live at the Village Vanguard. The title evokes some mighty powerful spirits from the jazz pantheon. John Coltrane, Sonny Rollins. Bill Evans. Joe Henderson.” (sem data). Mas depois acrescenta: “But pianist Brad Mehldau is more than up to this daunting challenge.” (idem). Com efeito, este título traz à memória um dos mais importantes álbuns da carreira de Bill Evans, de novo o pianista com quem várias vezes Mehldau tem sido comparado. O célebre *Sunday at the Village Vanguard*, de 1961, é também um álbum essencialmente de standards, e é bastante demonstrativo da maneira como Bill Evans desenvolveu a sua própria *arte* de tocar em *trio*, com uma maior interacção e liberdade interventiva dos três músicos, por oposição aos trios

mais conservadores, cujo papel do contrabaixo e da bateria eram apenas o de acompanhar o piano sem grandes interacções. A arte de tocar em trio que Bill Evans deixou como herança para os posteriores trios de jazz, tem um eco evidente nas performances do trio de Brad Mehldau. Intencional ou não, a escolha de um título como *The Art of the Trio, Volume 2 – Live at the Village Vanguard* soa como uma saudação a Evans, e aos restantes músicos citados por Joel Roberts. Mas tem também o efeito de encostar Mehldau à herança directa destes músicos. Caso ainda restassem dúvidas desde o primeiro álbum, com este, Mehldau volta a assumir-se perante a comunidade como um músico de jazz convicto, colocando-se à sombra do mesmo guarda-sol onde estão sentados Bill Evans, John Coltrane, e os restantes músicos que editaram importantes gravações ao vivo, feitas no lendário clube nova-iorquino. Quaisquer futuras escolhas de repertório que Mehldau venha a fazer, por mais estranhas que possam parecer para os fãs de jazz, partirão deste pressuposto que se trata de um músico de jazz, com os pés bem assentes na tradição, a explorar novos caminhos e a procurar expandir o seu próprio repertório.

*The Art of the Trio, volume 3 – Songs*, é o quarto álbum do trio de Brad Mehldau, e foi lançado em 1998. O seu repertório é, mais uma vez, uma mistura de composições originais com material de origem popular. Como já vem sendo habitual – exceptuando apenas o álbum ao vivo – há também aqui uma canção de Richard Rodgers, compositor de inúmeras canções do *Great American Songbook* pelo qual Mehldau tem, aparentemente, uma predilecção. Das dez faixas aqui presentes, metade são composições de Mehldau. As restantes cinco, incluem algumas escolhas invulgares. Para além da já habitual composição de Rodgers, que aqui é “Bewitched, Bothered and Bewildered” de 1940, estão cá os standards mais clássicos, “For All We Know”, de J. Fred Coots & Sam M. Lewis, de 1934, e “Young at Heart”, de Johnny Richards & Carolyn Leigh. Esta última canção data já de 1953, mas ainda apresenta as características básicas dos standards mais antigos, tendo sido celebrizada por Frank Sinatra, um nome muito associado a este tipo de repertório e respeitado na comunidade do jazz. Nestas três escolhas não há grandes surpresas, trata-se de canções já anteriormente adaptadas em vários álbuns de jazz. As escolhas invulgares são aqui, sem dúvida, uma canção do cantautor britânico Nick Drake, “River Man”, de 1969, e “Exit Music (For a Film)”, de 1997, da banda de rock britânica Radiohead. Apesar da presença aqui destas canções do universo pop-rock, o álbum foi aclamado pela crítica como um genuíno álbum de jazz. Steve Huey, do site *allmusic.com*, afirma acerca deste álbum: “overall this is a fine program easily recommended to straight-ahead collectors.” (sem data).

A reciclagem de repertório pop-rock nos álbuns em que Mehldau decide tocar standards e composições de outros autores, tornou-se habitual nas suas gravações seguintes. Nestas não

se inclui *Elegiac Cycle*, de 1999, que é o seu primeiro álbum de piano a solo e só contém material original. Mas ainda no mesmo ano é editado o *The Art of the Trio, volume 4 – Back at the Vanguard*, em que Mehldau com o seu trio habitual e numa nova gravação ao vivo no clube de Nova Iorque, inclui uma nova versão de “Exit Music (For a Film)” dos Radiohead. O álbum *Places*, de 2000, é dedicado ao tema das viagens e contém apenas composições originais, criadas enquanto o grupo viajava em tournée. *The Art of the Trio, volume 5 – Progression*, volta a introduzir standards clássicos de jazz e uma nova versão de “River Man” de Nick Drake.

O aparecimento de *Largo* em 2002, mostra ao mundo uma nova dimensão de Brad Mehldau. O álbum, que ganhou o nome do clube de Los Angeles que o músico frequentava nos anos 90, onde tomou contacto com a música de Nick Drake e dos Radiohead, tem uma sonoridade bastante diferente dos anteriores. Até aqui, Mehldau aparecia a tocar numa clássica formação em trio, com piano, contrabaixo e bateria, ou então a solo, no caso de *Elegiac Cycle*. Em *Largo* é possível escutar o piano de Mehldau com processamento electrónico ou preparado fisicamente, como por exemplo, com massa de vidraceiro a abafar as cordas graves. Escutam-se também batidas e timbres que resultam numa sonoridade mais rock da parte da secção rítmica – que inclui baixo eléctrico – e uma instrumentação mais variada que inclui instrumentos de sopro, tanto metais como madeiras. Trata-se de um álbum com uma elaboração mais profunda que os anteriores. Enquanto que antes a música se afigurava mais aberta e improvisada, em trio ou a solo, aqui existe mais música escrita, com arranjos de sopros e programações electrónicas. A sonoridade de *Largo*, invulgar até então na carreira de Mehldau, é propícia à experimentação. O seu repertório é consequentemente eclético e inclui, para além de composições originais de Mehldau e outras assinadas por músicos que participaram no álbum, versões de “Dear Prudence” e “Mother Nature’s Son”, de Lennon & McCartney, “Wave” de Tom Jobim e novamente uma versão dos Radiohead, neste caso da canção “Paranoid Android”. Nesta versão, com dois bateristas a tocar em simultâneo na parte central, providenciando o padrão rítmico em 7/4 sobre o qual Mehldau improvisa com o som do seu piano distorcido electronicamente, coexistem elementos de dissonância e angularidade rítmica e melódica mais associados ao jazz modal de Coltrane dos anos 60 e à fase eléctrica de Miles Davis dos anos 70, juntamente com uma feroz sonoridade do rock dos anos 90.

*Anything Goes*, de 2002, marca o regresso de Brad Mehldau ao clássico formato de trio acústico. O título – que é também o nome de uma canção de Cole Porter presente neste álbum – seria bastante apropriado para o experimentalismo do álbum anterior, mas é também ilustrativo da variedade de repertório deste álbum, embora a sonoridade geral seja mais próxima da dos álbuns anteriores que têm como parte do título a expressão *The Art of the Trio*. De facto,

há aqui bastante variedade, com um regresso aos antigos standards de jazz, com composições de Harold Arlen, Cole Porter, Jay Livingston, Henry Mancini, Frederick Loewe ou Hoagy Carmichael, uma velha canção cubana, “Tres Palabras”, de Osvaldo Farrés, o clássico “Smile” de Charlie Chaplin, e uma composição marcadamente bebop de Thelonious Monk, “Skippy”. Há também versões de canções pop-rock: “Still Crazy After All These Years” de Paul Simon, e a presença já habitual de uma canção dos Radiohead, desta feita o tema “Everything in its Right Place”.

O segundo álbum em que Mehldau surge a tocar piano a solo chama-se *Live in Tokyo*, e foi editado em 2004. Persiste aqui a mistura de canções antigas de Cole Porter e George Gershwin, novamente com uma composição de Thelonious Monk, e material de Nick Drake – incluindo uma nova versão de “River Man” – e dos Radiohead, com uma também nova versão de “Paranoid Android” que se estende por quase 20 minutos. Matt Collar escreve acerca deste álbum no site *allmusic.com*:

Moving ever closer to becoming his generation's Keith Jarrett, Live in Tokyo finds pianist Brad Mehldau delving into a solo piano performance in February of 2003 with a quiet intensity, mixing a kind of studied jazz formalism with a lyrical "train-of-thought" avant-gardism. Ever the iconoclast, Mehldau tackles such varied compositions as Nick Drake's "Things Behind the Sun," Thelonious Monk's "Monk's Dream," a couple Gershwin standards, and Radiohead's "Paranoid Android." Clocking in at almost 20 minutes, "Android" stands as the epic and expansive centerpiece of this intense, cerebral, and beautiful album. (sem data)

Collar destaca o eclecticismo nas escolhas de Mehldau, e assinala a duração de “Paranoid Android”, que se estende numa longa improvisação que traz à memória os concertos a solo de Keith Jarrett, assunto que será tratado mais adiante. Numa edição especial alargada do álbum, pode ainda escutar-se “50 Ways to Leave Your Lover” de Paul Simon, e “Roses Blue” de Joni Mitchell.

O álbum *Day is Done*, de 2005, é um regresso ao formato em trio, mas com um novo baterista – Jeff Ballard, em vez de Jorge Rossy – e uma nova editora, a Nonesuch. A crítica considera que este álbum representa também uma evolução estilística na sonoridade do trio. John Fordham escreve no *The Guardian*:

The nine-year work in progress that is the Brad Mehldau Trio seems finally to have concluded its first act. Now that the dynamic former Chick Corea drummer Jeff Ballard



has replaced the rather retiring Jorge Rossy, Mehldau's improvised music has taken on a new urgency. Devoted fans need not panic: this album has the characteristic absentmindedly drifting, cannily misleading intros, the gathering clamour of melodies and countermelodies and the irresistible blend of song shapes, ambiance and impressionism. However, this is a faster, more jubilant and less trancelike Mehldau band. Not necessarily better - just noticeably different. (2005)

Fordham sublinha a mudança na sonoridade do trio, induzida pela mudança de baterista, considerando que este álbum representa uma viragem de capítulo do *Brad Mehldau Trio*, na altura com nove anos de actividade. John Kelman, do site *All About Jazz*, destaca também as diferenças que o novo baterista trouxe à sonoridade do grupo:

In comparing the trio pre and post-Ballard, it's not that he's a *better* drummer; rather, his greater breadth propels the trio to new places without losing sight of past accomplishments. *Day is Done* is both a logical progression and a radical shift for Mehldau, and evident indication that it's possible—and maybe even important—to mess with success. (2005b)

Mas, para lá das mudanças de estilo, de baterista, ou de editora, o álbum *Day is Done* marca também uma mudança particularmente importante para o objecto aqui em estudo: a quantidade de adaptações de material pop-rock pós anos 60, por comparação com a presença de canções antigas do *Great American Songbook*. Já bastante longe do seu primeiro álbum, que continha apenas composições originais e standards antigos – alguns deles até provavelmente impostos pela anterior editora – Mehldau aposta aqui numa grande quantidade de material pop-rock, naquela que será a maior reunião de canções pop num álbum seu até então.

A mudança começa logo pelo título. Este é o primeiro álbum de Mehldau que tem o título de uma canção pop. *Day is Done* é o nome de uma canção de Nick Drake, que tem igualmente uma versão neste álbum. Em vez de reverenciar o passado e a tradição do jazz com nomes como *The Art of the Trio*, ou *Village Vanguard*, ou simplesmente usar um título de um standard de Cole Porter, como em *Anything Goes*, Mehldau assume a canção de Nick Drake como título para o seu álbum e dá um passo em frente na assumpção de que as canções pop-rock servem tão bem como base para as suas improvisações, como os antigos standards serviram, para si e para os músicos de jazz do passado.

John Kelman dá conta da quase ausência de standards clássicos em dois momentos do seu artigo: “Ballard can swing with the best of them, as he does on ‘No Moon at All,’ one of



only two standards on *Day is Done*.” (2005b) e “Two Lennon/McCartney compositions—a quirky solo rendition of “Martha My Dear” and trio version of ‘She’s Leaving Home,’ which begins poignantly but ultimately becomes more powerful—find Mehldau continuing to mine contemporary popular song, rather than the Great American Songbook.” (idem). Por seu lado, John Fordham destaca que, embora Mehldau não seja habitualmente um músico que toque instrumentos eléctricos ou música de fusão, desenvolveu um estilo pianístico pessoal com o qual explora o seu próprio material original, bem como os clássicos standards e aquelas a que Fordham prefere apelidar de “classy pop songs”:

Mehldau, 35, has hardly ever visited electric music or crossover styles in close to a decade, but uses a unique hybrid bebop and classical piano style to explore standards, classy pop songs and originals. This set features two Lennon and McCartney tunes, a Nick Drake, a Paul Simon, a Bacharach, a Radiohead, two originals and a piece by saxophonist Chris Cheek, a favourite Mehldau horn player. (Fordham, 2005)

David Adler, da revista *JazzTimes*, usa a expressão “modern songbook” no seguinte trecho:

The pianist gives us two new originals: “Artis,” an uptempo swinger, and “Turtle Town,” a lyrical bolero. But Mehldau continues to emphasize his personal take on the modern songbook, with new interpretations of his reigning favorites: Radiohead, Lennon and McCartney, Nick Drake and Paul Simon. (2005)

Atento e rigoroso, Adler contabiliza inclusive o número de vezes que Mehldau adaptou canções dos Radiohead – “‘Knives Out’ brings Mehldau’s tally of Radiohead covers to four.” (2005) – e de Nick Drake: “‘Day Is Done,’ Mehldau’s third Nick Drake cover, isn’t much of a song, and the chord progression is trite.” (idem). Não terão sido muitas as situações na história do jazz, em que um crítico terá contabilizado minuciosamente o número de vezes que um músico adaptou canções de um mesmo autor, mas Adler encontrou aqui necessidade de o fazer, talvez por achar que Mehldau esteja a explorar uma zona de repertório demasiado audaciosa para um álbum de jazz. O crítico prossegue:

Mehldau opened last year’s Live in Tokyo with “Things Behind the Sun,” one of Drake’s absolute best, making “Day Is Done” that much more of a letdown. Still, the trio

somewhat redeems the weak tune: Grenadier handles the initial melody, Ballard strikes up a straight-rock feel and Mehldau modulates (again!) to start his first solo chorus. The improvising is crisp, and the key change reappears as a thematic element in the coda. (Adler, 2005)

Nesta passagem, Adler avança com uma opinião sobre que canções de Nick Drake são ou não melhores para estas adaptações de Mehldau. O crítico considera que a canção “Day is Done” é fraca por comparação com “Things Behind The Sun” de *Live in Tokyo*. Não é difícil perceber uma certa resistência de Adler em aceitar a presença deste tipo de canções em álbuns de jazz. Interpretando as palavras deste autor, parece que, já que Mehldau tem mesmo que o fazer, pelo menos que o faça com boas canções.

Apesar de alguma resistência da parte de alguns jornalistas e críticos, em relação a escolhas eventualmente pouco ortodoxas de repertório, a partir de *Day is Done*, as canções de origem pop-rock tornaram-se presença habitual nos álbuns de Brad Mehldau. Nas suas gravações seguintes encontram-se canções de Chris Cornell, Kurt Cobain, Sufjan Stevens, Elvis Costello; das bandas Oasis, Alice in Chains, Massive Attack, Rolling Stones, e Stone Temple Pilots. Esta é uma lista incompleta e não inclui álbuns em que Mehldau colabora com outros artistas. Foi lançado em Maio de 2018 – momento em que este texto foi escrito – um novo álbum em trio que inclui versões de canções de Paul McCartney e de Brian Wilson, que foi membro fundador da banda The Beach Boys.

Mesmo com esta resistência da parte de alguns autores, o músico tem sido aclamado pela crítica em geral, é uma figura completamente aceite dentro da comunidade do jazz, esgota salas de concertos um pouco por todo o mundo, e é um pianista de referência no jazz que se pratica neste início do século XXI. As suas adaptações de material pop-rock tornaram-se também uma espécie de imagem de marca, uma característica pessoal do seu estilo. A sua influência abriu caminho para trabalhos semelhantes de outros pianistas de jazz mais jovens, como Vijay Iyer e Robert Glasper. Graças a músicos como Mehldau, torna-se hoje possível assistir a uma espécie de reconciliação entre o jazz e o pop-rock. As adaptações de material popular mais recente ganharam uma nova dinâmica que faz com que os antigos standards comecem a parecer ainda mais antigos. Como é que Mehldau consegue que estas adaptações resultem bem nos seus álbuns? Depois de Mehldau, tornou-se *hip*<sup>68</sup> tocar música dos Radiohead em concertos de jazz. Como é que isto aconteceu? De que maneira é que Brad Mehldau conseguiu que as suas versões de canções pop-rock passassem a ser aceites e bem-vindas junto

---

<sup>68</sup> Acerca da noção de *hip*, ver página 118.

do público de jazz, quando outros músicos de jazz já o haviam tentado antes sem, no entanto, conseguirem o mesmo tipo de receptividade?

### **Brad Mehldau, o músico de jazz**

Logo no começo da sua carreira, Brad Mehldau conseguiu construir uma reputada imagem de músico de jazz. Alguns aspectos extramusicais – tais como os títulos aqui referidos dos primeiros álbuns, que homenageiam os grandes mestres do passado – contribuíram para a solidificação do seu nome como um pianista dignamente herdeiro da tradição. Com críticas muito favoráveis aos seus álbuns e concertos, com frequentes comparações a Bill Evans e a Keith Jarrett, Mehldau começou desde o início a garantir que a comunidade do jazz o levava a sério como uma das suas jovens estrelas mais promissoras. O jornalista Nate Chinen considera que foi nos seus trabalhos de piano a solo – por oposição aos do trio – que o músico conseguiu expandir mais os seus horizontes para além do que era esperado de um pianista de jazz do seu tempo:

Mr. Mehldau became a working musician at a time when jazz was engulfed by historicism, and he spent a lot of youthful energy swatting away one presumptive legacy or another. This could be one reason that his solo work deals sparingly with the jazz repertory. (Chinen, 2015)

Esta citação é de um artigo de 2015, a propósito de uma edição especial de 10 anos de concertos a solo de Mehldau. Mas na verdade, o primeiro álbum de piano-solo do músico, *Elegiac Cycle*, de 1999, é inteiramente composto por material original. Acerca deste álbum, dez anos antes, Nate Chinen escrevia:

Mehldau's first solo piano record, 1999's *Elegiac Cycle* (Warner Bros.), was an intensely personal effort that tackled thematic issues of irony, mortality and bereavement. ... And while his official complaints are technical ("I feel like I could do that record over again now and it would be stronger"), Mehldau has also referred to *Elegiac Cycle* as a "purging." On his official bio, he describes the album as "an attempt to shake off some of the youthful aspects of my character." And he's not talking about Peanuts. (Chinen, 2005)

De acordo com o próprio Mehldau, este primeiro trabalho de piano-solo representa uma fase de amadurecimento pessoal e musical. No artigo de 2015, Nate Chinen está naturalmente a referir-se a toda a obra em piano-solo de Mehldau, posterior a este primeiro álbum. Dessa perspectiva e observando aqueles dez anos de material editado em 2015, em oito discos LP de vinil, e mais tarde em quatro CD's, o repertório de standards é bastante mais reduzido, contando apenas com quatro faixas de canções populares antigas – entre elas, “My Favorite Things”, de novo uma composição de Richard Rodgers pela qual Mehldau tem um apreço especial, como se verá adiante – e quatro clássicos de jazz, de Thelonious Monk, John Coltrane e Bobby Timmons. O restante material é muito variado, incluindo composições originais, música de Brahms, Radiohead, Pink Floyd, Leo Ferré, entre outros.

Inicialmente o músico procurou também distanciar-se dos *young lions* e mostrar que tinha algo de novo para dizer. Alguns jornalistas referem as particularmente longas notas de capa dos seus primeiros álbuns, escritas pelo próprio Mehldau, como sendo uma forma de comunicação com o seu público, mas também contendo uma certa dose de pedagogia para com a crítica. Nate Chinen expõe um desses momentos:

His liner essay to *The Art of the Trio*, Vol. 2 took the form of a lengthy, lofty Socratic dialogue. The notes for a later album began with a now-infamous complaint: “The constant comparison of this trio with the Bill Evans trio by critics has been a thorn in my side.” (2005)

Se por um lado, desde o início que Mehldau, intencionalmente ou não, procurou garantir a sua aceitação enquanto membro da comunidade do jazz, por outro, tentou manter-se distante da tal bruma pós-moderna que o impedia de fazer crescer a sua música para novas direcções. Desta maneira, afastando-se de Bill Evans como na citação acima, ou confirmando que a série de títulos *The Art of the Trio* não foi ideia sua, percebe-se que Mehldau procurou também garantir a sua individualidade artística e musical. Embora reconhecendo a influência de alguns pianistas de jazz icónicos, como Wynton Kelly ou McCoy Tyner, o músico rejeita a ideia de uma linhagem no jazz, em que os músicos são influenciados apenas pelas gerações anteriores. Numa das suas entrevistas a Nate Chinen, reclama:

“You almost never read: ‘Brad Mehldau is influenced by Ethan Iverson, or Danilo Perez, or Bill Charlap,’” he observes, “which in fact, I would say I am. I go to hear those guys

live, and I get to play with a lot of my peers. And actually I think that's the strongest form of influence." (como citado em Chinen, 2005)

Para além dos músicos do passado, Mehldau considera como mais fortes, as influências de músicos seus contemporâneos. Para ele, o jazz continua, agora como no passado, a absorver material de todos os tipos de música. Em entrevista a David Peschek, do *The Guardian*, o músico comenta:

The biggest discourse about jazz - in the general media - seems to be that everything's been done, it's all doom and gloom. The only positive twist I can put on it is if that's what's being talked about, it's proof that it is vital. As an artform, jazz is gobbling up everything in its way. It welcomes all these other kinds of music into its fold: that's why people always get into these almost patriotic positions. (como citado em Peschek, 2005)

Nesta mesma entrevista o pianista partilha um pouco da sua história pessoal, da forma como foi exposto desde muito jovem aos mais variados géneros musicais:

Encouraged by his mother, Mehldau began playing piano at the age of four and, as he grew up, devoured whatever music came his way. At first it was: "Pop radio - Steely Dan, Stevie Wonder, Led Zeppelin, Steve Miller Band, Joni Mitchell." In 1980, aged 10, a new piano teacher instilled in him a love of classical music. Jazz came at 13, in the middle school jazz big band, which continued into high school. (Peschek, 2005)

Brad Mehldau é um músico com os pés bem assentes no jazz, mas mantém um elevado interesse por diferentes áreas do pop-rock, bem como da música erudita ocidental. Nesta entrevista a John Fordham, o pianista observa como é tentadora a exploração de toda a música que já existe escrita e/ou gravada para piano:

"There's a lot written about styles crossing over now," Mehldau says, "but I think with the piano it's always waiting to happen. It has this great body of literature and material built up for it, so how could you not want to explore four or five centuries of canonical stuff, and then after that get into Art Tatum and Herbie Hancock and Bill Evans and Keith Jarrett? I stopped listening to classical music more or less completely from 14 to around 23 - and when I now hear my playing from that time, I sounded like McCoy Tyner or Wynton Kelly, depending who else I was

playing with. Then I went back to classical music again, and my playing changed. Now what I do is affected a lot by what I'm digging at the time. If I'm digging a Brahms intermezzo that'll find its way in. If it's McCoy Tyner, there'll be more of that. (Fordham, 2002)

Esta citação define Mehldau como uma espécie de camaleão musical, que vai alterando a sua maneira de tocar em diferentes momentos, deixando-se afectar pela música que anda a escutar em cada um deles. Numa citação anterior, já tínhamos o pianista a referir-se aos jovens músicos do período dos *young lions* como “chameleons with no identity” (como citado em Nicholson, 2005, p. 18). Qual é então a diferença? De acordo com Mehldau, os músicos que se especializam nos diferentes estilos dos mestres do jazz do passado, dominam muito bem toda a linguagem histórica do jazz, mas não constroem uma identidade própria dentro do jazz contemporâneo. É importante salientar que um músico do século XXI que copie na perfeição o estilo de John Coltrane ou Charlie Parker, estará a copiar pessoas que no seu tempo não tentaram copiar ninguém; em vez disso tentaram superar-se a si próprias e procuraram levar o seu jazz para novos caminhos. Ao definirmos Mehldau como um camaleão musical – um pouco à semelhança da alcinha que é muitas vezes atribuída a Herbie Hancock – estamos a falar de um músico informado acerca da música do passado, mas ainda mais informado pela música do seu presente, sem estar de maneira alguma, circunscrito ao jazz. Mehldau confessa-se um fã de Brahms e dos Radiohead, dois nomes vindo de universos distantes do jazz e distantes entre si. Apesar de tudo, Mehldau sente-se um músico de jazz, com uma identidade musical construída a partir de uma fusão dos diferentes mundos, que se reúnem no acto da improvisação – para ele, o principal ingrediente da definição de jazz:

Mehldau is a much purer jazz musician than these influences might suggest. You hear it in his visionary flights of improvisation. "Improvisation," he says, "is one of the big things I use in my own definition of jazz. You have the ability to make a pretty intricate narrative, to play around with time itself, like a novel does, and your memory, and your expectation of what's taking place. Monk is doing that, Wayne Shorter, Coltrane. Most of my jazz heroes have that narrative aspect. (Peschek, 2005)

O músico faz aqui referência ao aspecto *narrativo* que a música improvisada permite, à maneira como se pode jogar com o tempo, a forma, as durações e as expectativas. Aproveitando este termo, será aqui criado o conceito de *improvisação narrativa*, que será desenvolvido mais adiante.

## O interesse pelo pop-rock

Embora Brad Mehldau assegure que a sua música é influenciada por tudo aquilo que já escutou e escuta actualmente, este estudo centra-se sobre as suas adaptações de repertório pop-rock. Na mesma entrevista a Geoffrey Himes, Mehldau comenta acerca das suas adaptações deste tipo de material:

“Playing pop tunes just seemed a no-brainer to me,” he says. “I never thought of it as particularly weird; I had Blue Note records where Lee Morgan played Beatles tunes. It had something to do with me living in L.A. from 1996 to 2001, because that’s when I started recording with the trio and started playing those songs by Radiohead and Nick Drake. Radiohead became a big band for me, because I hadn’t heard any new bands in a while, and they were really hitting it then. *OK Computer* was happening, and when I heard that, I went out and got the earlier albums. Not only were they a great band, but they were also here and now; they felt relevant. “It was a renaissance for me in listening to pop music, because I had put it aside when I dived into jazz, just as I had put aside classical. Classical came back to me when I was 20 in New York. Pop came back to me when I was 24 in L.A. Pop was the first music I had an emotional response to. When I was young, I had a clock radio in my bedroom and I’d wake up to the sounds of Steve Miller, the Eagles and Steely Dan, and I loved that music.” (Himes, 2011, p. 47)

Esta citação reúne num parágrafo o pensamento que está por detrás das escolhas de Mehldau. A música pop-rock fez parte do seu crescimento como músico, parecia-lhe natural aceitar a sua influência. Outros músicos de jazz que construíram a sua carreira durante o período dos *young lions*, contemporâneos de, e até anteriores a Brad Mehldau, reconhecem igualmente a presença do pop-rock no seu crescimento, com mais proeminência do que os antigos standards, mas não o abraçaram como influência para a sua prática de jazz. O próprio Branford Marsalis, irmão de Wynton, que teve também a sua participação no epicentro do movimento revivalista, admite que a música pop o acompanhou desde a infância: “When Herbie and Miles were growing up, jazz was pop. We grew up with James Brown, the Commodores, Led Zeppelin and Procol Harem. So our reasons for playing it are different.” (como citado em Shatz, 1998). Branford Marsalis argumenta que as suas razões para tocar jazz não são as mesmas que as de Herbie Hancock ou Miles Davis. Ao longo da sua carreira, o saxofonista manteve um pé em cada um dos lados da fronteira: fez uma carreira no pop-rock como sideman em gravações



e concertos de alguns artistas pop, destacando-se a sua longa colaboração com o artista Sting; fez também uma respeitável carreira no jazz, com vários álbuns aclamados pela crítica sem, no entanto, dar sinais de pretender misturar os dois mundos. Embora seja possível encontrar vários standards antigos em toda a sua discografia, não se conhece, porém, nenhuma adaptação sua de repertório pop-rock – à excepção dos dois álbuns do projecto *Buckshot LeFonque*, que tinha objectivos específicos e tem inclusive uma canção de Elton John. Na mesma medida em que Branford Marsalis tocou música dos dois universos, mas preferiu mantê-los separados, Brad Mehldau optou por construir a sua identidade musical aproveitando livremente todas as influências que lhe despertaram a atenção, incluindo a do pop-rock, assim como o aproveitamento descomplexado de algum do seu repertório.

No seguinte excerto de uma entrevista, Mehldau conta como tomou contacto com “River Man”, de Nick Drake, e com a banda Radiohead:

Later, as the 1990s waned, hanging out at a Los Angeles club called Largo, he was exposed to "people like Elliott Smith, Fiona Apple, Rufus Wainwright. The first time I heard Nick Drake was someone covering River Man. I thought, what the hell was that beautiful evocative thing in 5/4? The chords reminded me of something modal that I had identified with Coltrane, but it was being sung on a guitar. Then people there tipped me on to Radiohead. I was a little burnt out at that time from going out and buying every jazz record that came out." (Peschek, 2005)

Da mesma forma que, mais de 50 anos antes, os músicos de jazz escutavam as canções na rádio ou no cinema, e idealizavam as possíveis ligações entre o que estavam a ouvir e a música que eles próprios estavam habituados a tocar, Mehldau estabeleceu na sua mente uma ligação entre “River Man” e a música de John Coltrane. Numa entrevista ao programa de rádio *Day to Day*, da estação de rádio americana NPR, feita no âmbito da promoção do álbum *Live in Tokyo* em 2004, Brad Mehldau desvenda um pouco mais da sua abordagem a “River Man” e explica esta relação com a música de Coltrane. Antes de passar a palavra ao pianista, o entrevistador, Noah Adams, faz uma pequena introdução para promover *Live in Tokyo*, informando que o álbum contém: “Improvisation around the songs of the Gershwins, Cole Porter, Thelonious Monk, Radiohead, and Nick Drake.” acrescentando em seguida, com espanto na voz, “I had never heard of Nick Drake!” (Chadwick & Adams, 2004). O espanto do jornalista sobre esta escolha no repertório de Mehldau acaba por dominar o resto da entrevista. Como se trata de uma entrevista de rádio em formato áudio, Mehldau não só comenta sobre este assunto como também toca um pouco durante a entrevista, para melhor fazer passar a sua mensagem.

Os seguintes comentários de Mehldau são bastante relevantes para a discussão sobre os processos de adaptação e transformação do material.

You know, what speaks to me a lot with singers, when I go interpret their songs, is their style of phrasing. And by phrasing, I mean, rhythmically where they are placing the melody, the flow of their sentence, of their paragraphs, of the story they're telling. Where that sits in the beat. And often times what you get with interesting singers that I love, whether it's Billie Holiday, or Joni Mitchell, or Nick Drake, or a whole number of singers, is this staggered quality of holding back, behind the actual rhythm of the music. And waiting, and staggering things... and it's a sort of emotional effect, that that can have... And Nick Drake, he really does that in an uncanny, gentle kind of way. (Chadwick & Adams, 2004)

O entrevistador procura entender o que Mehldau pretende dizer com *cantar atrás do ritmo da canção* e pede-lhe que demonstre como é que o faz ao piano. Mehldau exemplifica: “Yeah, well... For instance... You know, the rhythm is already interesting in this song, because it is in 5/4, which is a pretty unconventional meter...” (idem) e começa a tocar o vamp inicial da canção, contando depois até cinco para mostrar onde cai o tempo do compasso. Depois anuncia a entrada da melodia e começa a tocá-la. Subitamente interrompe e diz: “And for instance, if you sing it on the beat, it would sound like...” (idem) e começa a tocar a melodia de uma forma mais quadrada, com as notas todas a tempo, sem oscilações, como se estivesse toda escrita em semínimas e colcheias, todas muito bem contadas. Mehldau interrompe-se a si próprio e comenta:

...a little bit more square, you know? So, it has this nice lilting quality that actually lends itself to a great tradition in the jazz rhythmic feeling that, I think, started with Coltrane's revolutionary album *My Favorite Things*... Where you get this, uh, you know, on Coltrane's “My Favorite Things”, the title track has this arrangement they did... (idem)

Mehldau toca agora um pouco do vamp da versão de John Coltrane da canção “My Favorite Things”, com a diferença que toca em 5/4, em vez do 3/4, ou 6/4 original da gravação de Coltrane. Talvez Mehldau se tenha distraído com a conversa, ou o tenha feito propositadamente para tornar a comparação mais perceptível. Independentemente de o compasso estar correcto ou não, o pianista procurou colocar em evidência a semelhança rítmica e a atmosfera geral comum aos dois vamps. E retoma a explicação: “You get this lilting, new

kind of swing, that almost has this sort of a drone... bagpipe... modal thing to it, that's a real mixing of, uh... and some of the Nick Drake harmony feels like that." (idem). Mehldau retoma o vamp de "River Man", exactamente com o mesmo andamento e balanço rítmico que havia antes usado em "My Favorite Things".

Em seguida, Noah Adams pergunta-lhe se ele escuta a letra, se ouve a voz do Nick Drake a cantar dentro da sua cabeça quando está a tocar, ou a trabalhar no tema.

Probably at this point, no, because I've internalized that; that particular song I've been playing for years, now. I think with that one, I've listened to the record and tried to play rhythmically what he was playing, uh... what he was singing. And that's a real challenge. And one of the things that's fun to me about covering a Nick Drake's song or covering a... – I do a Radiohead one on this record too, "Paranoid Android" – is trying to mimic a little the way these singers are singing, because they're so idiosyncratic, they're so unusual... they're so not-legit. (idem)

Até aqui há duas ideias centrais a reter: a forte influência de John Coltrane sobre Brad Mehldau, e esta ideia de "new kind of swing" proposta pelo pianista. A sua maneira de escutar e interpretar as canções que escolhe está ligada, não só às canções em si, mas à maneira como elas foram interpretadas originalmente pelos seus criadores, particularmente do ponto de vista rítmico, da maneira como os cantores originais articularam o ritmo das melodias, o tal *cantar atrás do ritmo da canção*. No presente estudo, este conceito será de aqui em diante apelidado de *elasticidade rítmica* e será aprofundado mais à frente.

Prosseguindo com a entrevista a Noah Adams, Brad Mehldau refere-se à maneira como passou a tocar "River Man" nos seus concertos de piano-solo, normalmente nos encores, a partir do concerto que deu origem ao álbum *Live in Tokyo*. Recorde-se que o músico já tinha gravado a canção em trio, no álbum *The Art of the Trio, volume 3 – Songs*, de 1998. Mas a solo, Mehldau conta que começou a tocar "River Man" com uma nova abordagem:

In that performance I found a new sort of different way to play it. It became much more of a, sort of big piano thing, with a lot of sound, and all over the instrument. And a pretty high intensity kind of thing. I have a general shape of this tune, when I play it. I want it to be sort of a... maybe an emotional centerpiece of the set that I just played for 80 minutes. So... the improvisation will be different from night to night, in terms of the notes that I'm playing, but I will have an idea – unless I'm really in a different mood, you know

– that I want it to reach an emotional intensity level, and then, hopefully I’ll be feeling that intensity level myself, so I can portray that. (Chadwick & Adams, 2004)

A partir desta declaração de Mehldau, emergem mais duas ideias importantes. A primeira relaciona-se com o facto de se estar aqui a falar de um concerto de piano a solo; a segunda, de se utilizar improvisação livre sobre formas abertas. Este tipo de concertos de piano-solo, em que o músico parte para uma improvisação aberta – sem estar estruturada previamente, apenas com uma ideia geral – explorando livremente o piano na sua plenitude, sem estar confinado, nem a um estilo, nem a uma forma, lembra necessariamente os concertos a solo de Keith Jarrett. Foi já aqui aludida a frequente comparação que os críticos estabelecem entre Mehldau e Jarrett, assunto que será tratado igualmente mais adiante. Foi também referido que Brad Mehldau valoriza o aspecto narrativo da música improvisada. Nesse momento criou-se aqui o conceito de *improvisação narrativa*. Entenda-se por este conceito, a definição de um tipo de improvisação – não-específica do jazz – em que o músico usa uma composição preexistente como ponto de partida para uma improvisação aberta e não confinada à forma ou à estrutura harmónica da composição original. John Coltrane, na sua versão de “My Favorite Things”, aqui largamente referida por Mehldau, usou a canção como ponto de partida e não ficou confinado à sua forma ou estrutura harmónica. Na verdade, o legado de Coltrane e o seu estatuto canónico na tradição do jazz, ajudam a compreender porque é que os concertos improvisados de Keith Jarrett, ou as adaptações de canções pop-rock de Brad Mehldau são aceites como performances de jazz pelo seu público. Sem Coltrane, talvez não fosse possível estar aqui a discutir este conceito de improvisação narrativa.

## **A influência de John Coltrane**

John Coltrane, vale a pena recordar, foi um dos mais importantes saxofonistas em toda a história do jazz. A sua marca nesta música e na sua comunidade é muito forte, não só em termos musicais, mas até mesmo a um nível espiritual. O músico é uma verdadeira lenda e a comunidade do jazz coloca-o hoje num pedestal, praticamente como se fosse um semideus. Chegou inclusive a ser beatificado por uma pequena igreja cristã em São Francisco, nos E.U.A. (Meeder, 2007, p. 159). A sua carreira foi marcada por uma ascensão fulgurante, por uma grande força de vontade para se superar a si próprio e para elevar constantemente a sua música para novos patamares evolutivos. Considerado um dos maiores virtuosos do saxofone no jazz, Coltrane juntou o seu próprio quarteto em 1960 e com este grupo quebrou algumas barreiras. Nesta altura ele já tinha a reputação de fazer solos maiores que o habitual. Entre músicos de

jazz, a seguinte história é muitas vezes contada em jeito de piada: “in a famous exchange with Miles Davis, Coltrane responded to a complaint about the duration of his solos, saying, ‘I don’t know how to stop.’ The now legendary reply from Davis: ‘Take the horn out of your mouth.’” (Meeder, 2007, p. 163). Com efeito, neste período dos anos 60, Coltrane pretendia explorar com o seu quarteto as improvisações mais longas, a energia constante e a libertação das amarras da forma das canções. O recém-chegado jazz modal, que ele próprio ajudou a instaurar no icónico *Kind of Blue* de Miles Davis, de 1959, abria as portas para longas improvisações sobre um ou dois acordes, sem a subjugação às harmonias sinuosas e intrincadas do bebop. McCoy Tyner, o pianista eleito por Coltrane para o seu quarteto, explorava a sonoridade dos acordes mais abertos, essencialmente construídos em intervalos de quarta, em vez das mais consonantes terceiras. Este tipo de acompanhamento, menos tonalmente orientado, proporcionava uma nova coloração e permitia expandir o conceito da improvisação sobre um só acorde durante mais tempo. Com a ajuda da energia polirrítmica do baterista Elvin Jones e da solidez das linhas de baixo de Jimmy Garrison, Tyner mantinha um tapete sonoro muito rítmico e percussivo que permitiam a Coltrane manter um interesse renovado nas suas longas improvisações com melodias intensas, vertiginosas e carregadas de subdivisão rítmica, por vezes apelidadas como *cascatas* de semicolcheias. Nesta altura, Coltrane interessava-se pela música clássica indiana, que era normalmente executada sobre um bordão estático e constante. O musicólogo Christopher Meeder ilustra as semelhanças entre as duas músicas e as suas relações com a espiritualidade progressivamente manifestada por Coltrane neste período:

Coltrane had been strongly interested in Eastern cultures since he had kicked heroin (in a sense, he seemed to be replacing heroin with spirituality as his non-musical addiction), and the drones of Indian classical music fit in nicely with the harmonic stasis of his modal jazz. He also began playing soprano saxophone, partly inspired by Steve Lacy, but also, as his style on the instrument indicates, because of the high, clear and nasal timbre that starts where the tenor leaves off, and the instrument’s similarity to double reed instruments common in Indian and Arabic music. (Meeder, 2007, p. 165)

A própria forma das composições passaria a ser diluída nestas longas improvisações modais. A habitual prática no jazz de pegar na estrutura harmónica de uma canção e improvisar sobre ela repetidamente de forma cíclica, começou a ser quebrada com as explorações de John Coltrane. Isso é bem patente na versão de Coltrane da canção “My Favorite Things”: “On ‘My Favorite Things,’ recorded in 1961, Coltrane found a way to reduce the Richard Rodgers song to essentially a single chord, moving only from E minor to E Major and back.” (Meeder, 2007,

p. 165). Neste estudo, no capítulo dedicado à definição de *jazz standard*, foi já referida a maneira como Coltrane deixou de parte a estrutura harmónica desta canção. Ao pegar na melodia inicial de “My Favorite Things”, Coltrane estabelece uma ligação emocional com o público que conhece a canção; mas à medida que a sua improvisação progride, a canção torna-se irreconhecível, sem qualquer referência harmónica ou melódica que a identifique.

O saxofonista Bob Belden, que colaborou com Herbie Hancock na criação do álbum *The New Standard* e produziu vários álbuns de jazz com versões de canções pop-rock, considera importante esta ligação emocional com o ouvinte. Mesmo que a estrutura formal da canção esteja completamente alterada, a ligação estabelece-se com qualquer detalhe que torne a canção reconhecível:

That’s the beauty of playing stuff that’s familiar to the listener. You’re not introducing a new melody, so the melody can be a trigger for the audience and brings them along wherever you want to go. If you start playing, and people go, ‘Oh, that’s ‘Kid Charlemagne,’ you’re halfway there. Later, when my band was playing the Police’s ‘Roxanne,’ I realized that if Tim Hagans would play the hook on the trumpet now and then, we could do whatever we wanted for the rest of the song. That’s what I learned from Miles Davis: All you have to do is open the curtain a little and show them there’s a real guy back there. Then you quickly shut the curtain. (como citado em Himes, 2006)

Belden menciona “play the hook on the trumpet now and then”, que será o mesmo que dizer que basta tocar de vez em quando um pequeno motivo que torne a canção reconhecível, para que o ouvinte estabeleça uma ligação entre aquilo que está a ouvir e a canção que já conhece. O próprio Miles Davis, aqui recordado por Belden, nas suas clássicas interpretações de standards, por vezes deixava pistas da melodia principal da canção sem tocar todas as suas notas, apenas o suficiente para a tornar reconhecível. Já não se fala agora aqui de progressões harmónicas reconhecíveis como nos standards antigos, em que o ouvinte poderia ir cantando a melodia original da canção durante as improvisações dos músicos. Uma das maneiras de contornar o problema de falta de harmonias sofisticadas na maioria das canções pop-rock, é não dar tanta importância à sua estrutura harmónica. Em vez disso, usam-se motivos da canção, ou o andamento, ou alguma frase específica que a defina – o tal *hook* – para estabelecer uma ligação com o ouvinte, e a partir daí cria-se um novo arranjo ou lança-se uma secção improvisada que não tem necessariamente que assentar sobre a forma ou a harmonia da canção original. Coltrane improvisou sobre um compasso 3/4, esboçando uma visão impressionista de “My Favorite Things”, e não uma transcrição literal da canção. Quando neste estudo se falou

das progressões harmónicas standard, foi referido que alguém com um ouvido minimamente educado, que comece a escutar uma improvisação sobre a harmonia da canção “All The Things You Are” a partir do meio, sem a exposição inicial da melodia, ainda assim reconhecerá facilmente a sua progressão harmónica. Mas já não é disso que se trata aqui: a adaptação da canção não é um fim em si, mas antes um meio. É na mesma um veículo para a improvisação, mas agora não fica fechada sobre si mesma, pode expandir-se na direcção que o músico achar melhor. Este é o conceito aqui tratado neste texto como improvisação narrativa.

Brad Mehldau reconhece publicamente a sua devoção quase espiritual a John Coltrane. Quando escutou a sua música pela primeira vez – num campo de férias aos doze anos de idade e precisamente numa gravação ao vivo de “My Favorite Things” – o jovem Mehldau teve uma epifania:

My first time hearing Coltrane’s music was an initiation, and it was ceremonial, kind of like an Indian sweat lodge.... I had never heard any music remotely like that.... It raised the bar for my expectation as to what music could – and should – be. The intensity of the Coltrane was something I chased thereafter as a listener. Later on, when I became a jazz musician, it was my ideal when I played. (Mehldau, 2010)

O texto de Mehldau de onde esta citação foi retirada, prossegue com referências à música de Coltrane como algo divino e superior, como uma experiência religiosa:

Music like Coltrane’s inspires fear and wonder in me in the same that regarding a huge wave swelling in the ocean does, or a huge mountain expanse. It is evidence of something greater than us. That suggests a religious feeling.... The sublime, manifested in Coltrane, seemed to come from far away, from somewhere I didn’t know about. (Mehldau, 2010)

Não só na entrevista aqui transcrita que deu a Noah Adams, mas também na que deu a David Peschek do *The Guardian* em 2005, anteriormente citada aqui, Mehldau compara “River Man” de Nick Drake à versão de John Coltrane de “My Favorite Things”. Como foi observado, Mehldau encontra semelhanças no andamento e no balanço flutuante das duas canções. Ambas são canções populares; “My Favorite Things”, de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, surgiu no musical da Broadway *The Sound of Music* em 1959, antes de ter sido adaptada por Coltrane no ano seguinte. Brad Mehldau transportava na memória desde os doze anos de idade a experiência que teve ao escutar esta adaptação pela primeira vez. Quando já adulto, escutou “River Man”, esta memória reactivou-se e pareceu-lhe natural que aquele balanço em 5/4 se



adaptava tão bem a uma adaptação instrumental como a que Coltrane havia feito antes. Em termos da sua recepção por parte da comunidade do jazz, dadas as críticas favoráveis aos primeiros trabalhos de Mehldau e ao seu crescente reconhecimento como um músico com sólidas bases na tradição do jazz, não foi difícil aceitar “River Man”, com o seu compasso em 5/4 – pouco comum numa canção pop – e a sua melodia misteriosa de notas longas e com um ritmo pouco óbvio, como uma canção bem-vinda a um álbum de jazz. Mas o aspecto mais relevante desta ligação de Mehldau a Coltrane, que transcende o que há de comum nestas duas canções, é o conceito de improvisação narrativa que, como foi já aqui sugerido por Bob Belden, representa uma possível solução para o problema da falta de sofisticação harmónica das canções populares contemporâneas.

### **Improvisação narrativa: abertura da forma e simplificação da harmonia**

A improvisação narrativa consiste em *narrar* uma nova história improvisada sobre uma canção já existente, tomando a canção como ponto de partida ou como motivo de inspiração, mas não ficar cingido à sua forma ou à sua progressão harmónica. Estabelece-se igualmente o elo de ligação entre o intérprete e o ouvinte a partir de uma canção que ambos já conhecem, mas o primeiro não terá que se sentir espartilhado pela forma ou pela progressão harmónica da canção, podendo assim escolher livremente o caminho que pretende para a sua improvisação. No seguinte excerto de uma entrevista, Mehldau fala da possibilidade de abertura da forma nas canções pop-rock e do facto de as formas fechadas dos antigos standards condicionarem o pensamento do músico improvisador:

I need to have some sort of frame. I need to have a narrative flow. That's what makes it cool for me, if I'm taking a solo or whatever. With more contemporary pop tunes, pop tunes past the sort of golden era that some people call the American Songbook, all of a sudden there are no rules any more. That's the main thing. With people like Bob Dylan or Joni Mitchell, you can often hear similar structures, with verse, chorus, that kind of stuff. But in a lot of pop music and rock-and-roll, it's not that the forms are complicated, they aren't at all, but there is not a fixed orthodoxy. In the songs of Cole Porter songs and Rodgers and Hammerstein and or Jerome Kern, there's a verse and then the song itself, which is often in an AABA form, something within the bridge, and then that something again with the coda. These forms often keep you thinking in a certain way about what you're going to do when you're blowing on the music. When you get out of that, it becomes sort of a wide-open book, with often the possibility for a lack of form to take

place. I try to take some of these more contemporary songs and somehow impose my own form on them in the improvisation. That's the challenge. Sometimes it works and sometimes it doesn't. (como citado em Panken, 2014)

Na improvisação narrativa, Mehldau cria a sua própria forma, a sua própria *narrativa* durante a improvisação. Para isso usa como ponto de partida, entre outras músicas, canções pop-rock da sua preferência:

Instead of the usual jazz method of improvising on a tune over and over again, known as “playing choruses”, he plays the song with a few variations and then goes into a kind of free meditation on it. . . . it works for an old R&B tune, a blues by Charlie Parker and a Lennon-McCartney classic, among others. (Gelly, 2016)

Estas formas abertas assumem um destaque particular nas suas performances a solo. Este é um dos pontos em que Mehldau é comparado a Keith Jarrett. Ambos se consideram músicos de jazz, embora tenham igualmente uma forte formação clássica; ambos assumem influências destes dois mundos na sua música; ambos colocam a improvisação ao mais alto nível no topo das suas prioridades; ambos a exploram em concertos de piano-solo. Uma das maneiras de Mehldau se distinguir de Jarrett é nas suas escolhas de repertório, opinião aqui corroborada por Nate Chinen: “Working with music from his own era has been a good way for Mr. Mehldau to stand apart from the lineage of other solo piano improvisers, including living paragons like Mr. Jarrett and Fred Hersch.” (Chinen, 2015). Na verdade, Keith Jarrett procura que os seus concertos a solo não usem qualquer ponto de partida, sejam canções pop ou standards, ou o que for. O seu objectivo é que cada performance seja improvisação pura, com todos os caminhos em aberto, incluindo o da própria composição de base. O jornalista Mikal Gilmore procura explicar um pouco da música que Jarrett cria nos seus concertos a solo:

Jarrett's improvisations rarely rank as bona fide compositions because they're usually formless adventures, devoid of identifiable themes, movements and resolutions. But this is also their strength. Instead of clearly delineated melodic trains, Jarrett focuses on a mood – most effectively in a minor key or mode – then traces it through interminable transitions that just skim the rim of a retainable melody. That he can do it as effectively with atonal structures as he can with blues or impressionist forms merely indicates the expanse of his imagination. (Gilmore, 1979)

Gilmore comenta as “formless adventures” de Jarrett e o seu foco num “mood – most effectively in a minor key or mode”. Com efeito, a música que Jarrett cria nos seus concertos a solo está bastante longe do imaginário do jazz mais associado ao bebop; não será fácil escutar sequências de progressões ii-V7-I, swing ou frases típicas da linguagem bop. A libertação da forma na música improvisada em piano-solo é algo que já vinha a ser explorado desde os anos 50 por músicos como Lennie Tristano ou Dave Brubeck, este último uma influência assumida pelo próprio Jarrett (Elsdon, 2013, Capítulo 3). No início dos anos 70, a recém-criada editora alemã ECM começou a apostar na edição de gravações a solo. Três álbuns em particular, dos pianistas Paul Bley, Chick Corea e Keith Jarrett, trouxeram um renovado interesse por gravações de piano-solo bem-recebidas pela comunidade do jazz. Peter Elsdon faz referência a um estudo de Andrew Raffo Dewar, de 2010, para tratar a libertação da forma na música improvisada a solo:

There is, first of all, the legacy of certain streams of jazz that had moved beyond song forms to what is sometimes called “open form.” Dewar uses the term “post-songform jazz” as a means of conceptualizing some of trumpeter Bill Dixon’s solo pieces. The term itself is loosely defined by Dewar and is best described as formal organization that does not employ cyclical structures. Playing solo lends an obvious advantage to any musician seeking to employ such a formal model, mainly because it removes the need to communicate with fellow performers. This is by no means to suggest that jazz musicians had not explored such models within group contexts. (Elsdon, 2013, Capítulo 3)

O termo usado por Dewar – “post-songform jazz” – equivale à expressão *improvisação narrativa* aqui aplicada nos casos de Coltrane, Jarrett e Mehldau. A libertação da forma no jazz era já explorada em grupo nos anos 60 por músicos ligados ao movimento do free-jazz, em colectivos liderados por Cecil Taylor ou Ornette Coleman. Várias gravações deste período contêm igualmente faixas com improvisações a solo, como por exemplo a versão do standard “God Bless The Child” gravada em 1963 em clarinete baixo por Eric Dolphy, ou as faixas de clarinete a solo gravadas por Jimmy Guiffre no seu *Freefall*, também de 1963. O interesse de Manfred Eicher, o fundador da ECM, em gravar instrumentos a solo terá sido influenciado em particular pelas gravações de piano-solo do pianista sul-africano Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) em finais dos anos 60, para a editora JAPO, que teve na sua origem alguma proximidade com a ECM. As gravações produzidas por Manfred Eicher criaram junto da crítica de jazz uma imagem da ECM como uma editora que promovia uma nova corrente do jazz, que privilegiava as gravações a solo. O piano-solo em particular era anteriormente olhado como algo menor

dentro da história do jazz, frequentemente associado às performances a solo em restaurantes ou hotéis, o chamado *cocktail piano*. O prestígio conseguido pela ECM trouxe consigo um novo interesse pelas gravações e performances de piano-solo associadas a uma elevação artística e a uma modernidade no jazz dos anos 70. Uma das grandes diferenças entre estas primeiras gravações de piano-solo da ECM e o free jazz dos anos 60, é que Keith Jarrett e Chick Corea não se afastam tanto da tonalidade como Ornette Coleman ou Cecil Taylor. Para os músicos do free jazz, não é só a forma que representa um constrangimento, é também a harmonia tonal, ou a própria noção de acorde ou de modo. Mas a liberdade na forma pode existir em música perfeitamente tonal ou baseada em acordes modais. Peter Elsdon confirma que uma composição com uma forma flexível não representa por si só uma incursão pelo free jazz, dando o seguinte exemplo de “Flamenco Sketches” de Miles Davis, do álbum *Kind of Blue* de 1959, um importante marco do jazz modal:

In the case of Davis’s “Flamenco Sketches” from *Kind of Blue* (1959), though the harmonic progression used is determined compositionally, the musicians can shape the proportion of time spent in each modal area in performance, so that the resulting structure is not defined by the form of the composition. This is an important theoretical understanding, because it provides an alternative to the formlessness that has been one of the standard, but unhelpful, descriptions of free jazz. (Elsdon, 2013, Capítulo 3)

Da mesma maneira, Chick Corea e Keith Jarrett, nos seus primeiros trabalhos para a ECM, exploraram a abertura da forma dentro de contextos mais tonais. Elsdon faz uma análise detalhada de algumas faixas dos dois primeiros álbuns de piano-solo que estes músicos gravaram para esta editora. São eles *Piano Improvisations, vol. 1*, de Chick Corea, e *Facing You*, de Keith Jarrett, ambos de 1971. Durante a sua análise, Elsdon usa expressões que denotam a presença de simples progressões tonais, que são depois transformadas sem seguirem uma forma cíclica. Como no seguinte excerto a propósito da faixa “Noon Song” de Corea:

This first paragraph of music thus outlines a simple I-III-vi-V-I progression. . . . [It] defines not the form of the piece but the material from which Corea’s improvisation takes its cue. It establishes a harmonic area and chord sequence, but crucially here the music is without definite meter. The opening statement, then, is more like a blueprint than a “head.” Corea proceeds neither by adhering to this harmonic cycle, nor departing from it entirely. . . . Here the harmonic cycle is being reworked, but not radically because its overall shape is retained. This is not a chord substitution, replacing one chord with

another. . . . In this way successive statements rework the harmonic cycle, doing more than substituting or altering chords: in effect actually modifying the sequence. Also, each harmony is not fixed to a metrical structure. (Elsdon, 2013, Capítulo 3)

Ou no seguinte excerto, a propósito da faixa “Lalene” de Jarrett:

Indeed the phrasing during the first minute of music strongly implies a sixteen-bar structure. Although this gives the impression that there is likely to be a regular form to the piece based on a cyclical framework, this is not so. For the first couple of minutes, the harmony inhabits an area defined by the opening, moving around a group of chords including B major, F#, G#, D# minor, and E, with occasional moves to more distant chords. Yet these harmonies are not connected by any one repeated progression; rather Jarrett moves between them quite freely. . . . “Lalene” is certainly not a formless or free piece, but at the same time it does not employ any of the usual formal archetypes we might expect in jazz. Jarrett sets out with a thematic idea, and even if he returns to one particular harmonic thread throughout, what occurs between these iterations seems to be constrained in no way by the material stated at the outset. (Elsdon, 2013, Capítulo 3)

Elsdon procura assegurar que estas improvisações não são completamente livres, que existe um aspecto composicional por detrás de cada uma delas, que existem melodias compostas preestabelecidas e que a forma não é totalmente *livre*, mas antes *aberta*. O músico vai articulando a forma da maneira que acha melhor, procurando, no entanto, manter um fio-condutor que dê alguma estrutura à sua improvisação, seja com a manipulação de motivos recorrentes, seja com o afastamento ou regresso a certos centros tonais ou a determinada sequência de acordes reconhecível. Chick Corea referiu-se ao processo desta maneira: “I was beginning, at that time, to experiment with more improvisation, more and more making up the form of the music as I went along.” (como citado em Elsdon, 2013, Capítulo 3)

As versões de canções pop-rock nas performances a solo de Brad Mehldau são igualmente manipuladas desta maneira. A canção original serve de “blueprint”, de modelo ou ponto de partida, enquanto estabelece uma relação emocional com o ouvinte que a reconheça – tal como acontece com os antigos standards. A partir daí, Mehldau desenvolve a sua improvisação afastando-se da forma ou da progressão harmónica original, mas mantendo alguma ligação com a canção original através da repetição e manipulação de motivos reconhecíveis, ou da utilização de algumas sequências de acordes em momentos-chave, que

ajudam a estabelecer uma ligação com o ouvinte e a transmitir uma ideia de composição estruturada.

O facto de a maioria das progressões harmónicas das canções pop-rock serem demasiado simples e pouco elaboradas ou sofisticadas, por comparação com os antigos standards, é uma queixa recorrente. Foi já aqui citada<sup>69</sup> a cantora Cassandra Wilson, a propósito da possibilidade de se reharmonizarem canções cuja progressão harmónica não seja *suficientemente* sofisticada para uma adaptação para o jazz. Coloca-se aqui o *suficientemente* em itálico porque o facto de a sofisticação harmónica ser suficiente ou não, pode não passar de uma opinião pessoal e discutível. Embora a versão de Mehlau de “River Man” no álbum *Live in Tokyo*, seja uma verdadeira expansão da canção para piano-solo, a sua versão em trio, do álbum *The Art of the Trio, Vol. 3 – Songs*, usa constantemente os mesmos quatro acordes numa forma cíclica para o desenvolvimento do solo improvisado. E mesmo assim, quatro acordes sempre são mais dois do que os famosos dois da composição “So What” de Miles Davis, que se repetem depois, meio-tom acima, no bridge. No caso da canção de Drake, são mesmo quatro acordes diferentes. A reharmonização de canções pop com o propósito de as tornar mais sofisticadas poderá funcionar bem nalguns casos, mas mal noutros. Bob Belden considera que nem todas as canções resultam bem e procura encontrar canções que melhor se adequem ao processo de reharmonização:

If your purpose in adapting a song is improvisation . . . you concentrate on departure points. To do that, you need to find a song with enough material that you can change it. To dress up a simple I-IV-V, what’s the point? . . . I look for a tone center, a melody and maybe a good change that snuck in there somewhere. Sometimes I take the bridge and use that as a vehicle, because pop songwriters feel less constrained on the bridge, and they’ll try something different. Then I’ll substitute changes. Pop music is so bare-bones that it’s ripe for experimentation. Most of it is triadic; the most adventurous they get is a seventh. If you have a melody shape that’s nice and an implication of where the harmony is going, you can add chords over the top and below. On the Sting album, for example, I added changes to ‘Roxanne.’ On ‘Children’s Crusade,’ I kept his changes but augmented the chords; I added the butter note. (como citado em Himes, 2006)

O acto de se acrescentar acordes ou de torná-los mais sofisticados pode tornar uma canção demasiado cerebral e descaracterizar a sua energia emocional. Brad Mehlau

---

<sup>69</sup> Ver página 167.

reconheceu um encantamento flutuante e místico em “River Man” no seu compasso em 5/4, mas também na evolução simples e natural da sua progressão harmónica. Na opinião do crítico Geoffrey Himes, tornar a harmonia mais elaborada pode implicar a perda dessa simplicidade, que contribui muitas vezes para o impacto emocional da canção:

there’s a danger of making the arrangement so cerebral and cluttered that you lose the original’s energy and emotional directness - the reasons you were adapting the song in the first place. Those are the assets of improvisation, but there’s a danger of running out of interesting material after the first two trips through the verse and chorus. (2006)

O pianista Cyrus Chestnut é da opinião que a harmonia tem de funcionar nas duas direcções, que podem ser a sofisticação ou a simplificação:

I make the harmonies work for me . . . Sometimes I’ll substitute chords, but sometimes I’ll strip it down to the lowest common denominator to clean the palate. I’ll make it very simple rather than throwing in the kitchen sink. Either way can work as long as it sounds like Cyrus Chestnut when I’m done. (como citado em Himes, 2006)

No seguinte excerto, o guitarrista John Scofield explica porque é que não é um apreciador das reharmonizações:

Any time you have a note . . . you have a lot of harmonic possibilities, so I reharmonized a lot of the tunes, and that was part of the fun. But it’s easy to overdo it. I reharmonized ‘I Can’t Stop Loving You,’ for example, but I had to take out 50 percent of the new chords at the recording session because it didn’t work. You learn this technique for reharmonizing as a jazz musician, and it becomes a disease. ‘Why do I reharmonize? Because I can.’ It makes you sound amateurish when you’re too complicated.

When an arrangement becomes overly intellectualized, it doesn’t allow the subconscious to come through, which is the goal in jazz. You can’t have changes for changes’ sake; the changes have to be cool, and sometimes fewer changes are cooler. Listen to Coltrane’s ‘Impressions’; he plays over one chord for half an hour, and it was great. So you can’t say, ‘Oh, that’s too simple.’ Musicians know something can be simple and right, and to me there’s nothing better. (como citado em Himes, 2006)



Scofield usa a palavra *cool*, com o mesmo sentido em que ela é tratada neste trabalho, quando se observou que a canção “Garota de Ipanema” foi a dado momento considerada *cool*, e mais tarde *not-cool*<sup>70</sup>. O guitarrista usa também o exemplo de John Coltrane e da sua composição “Impressions”. Esta composição é do mesmo período da versão de “My Favorite Things” e a sua progressão harmónica é igual à da composição “So What”: uma progressão AABA de 32 compassos, em que os A’s são sempre no mesmo bordão de Ré menor em modo dórico, e o B com um bordão igual – e a mesma melodia – meio-tom acima. A composição “Impressions” é, no entanto, normalmente tocada com mais energia, volume e nível de dissonância que a sua congénere. A referência a Coltrane é habitualmente feita quando um músico de jazz pretende sublinhar a evidência de que uma longa improvisação sobre um ou dois acordes pode ser considerada jazz ao mais alto nível, embora haja inúmeras performances de rock com longas improvisações abertas, igualmente sobre um ou dois acordes. A herança deixada por Miles Davis em primeiro lugar e por Coltrane logo a seguir, abriu caminho a toda uma escola de jazz modal, que se foi gradualmente libertando das amarras da tonalidade e chegou a ramificar-se no movimento do free-jazz. Do ponto de vista harmónico, trata-se de uma orientação que caminha no sentido da simplicidade, que foi também aproveitada pelos músicos de rock dos anos 70, até agora o momento da história em que o rock e o jazz estiveram mais próximos. Miles Davis criou o icónico álbum *Bitches Brew* em 1969, influenciado pelo rock do momento, mas também como uma continuação da exploração do estilo modal que ele e Coltrane desenvolveram no jazz. Na seguinte citação, o musicólogo Victor Svorinich ilustra esta ideia:

There is so much that defines *Bitches Brew*. The album explores modal improvisation, extended forms, new uses of timbre, polyrhythm, rhythmic interaction, collective improvisation, atypical instrumentation, etc. Yet there seems to be something eerily familiar about the record. In a sense, *Bitches Brew* illustrates both continuity and change. Many of the traits of this album show how existing elements can achieve a new synthesis that gives the illusion of the radically new, when there is actually a blend of the new and the familiar. (Svorinich, 2015, p. 21)

Svorinich refere a improvisação modal e a forma estendida. Refere a continuidade, mas também a mudança. E em seguida, desenvolve:

---

<sup>70</sup> Ver página 120.

As early as 1950, Davis was moving away from elaborate chord changes as a basis of improvisation in favor of a stripped down, modal approach. . . . This style offers the soloist (as well as the entire ensemble) great liberty to explore melody without the restrictions imposed by the bebop-style chord progressions. It also allows the band greater latitude to communicate and shift directions, promoting more of a group sound and dynamic—a significant characteristic of *Bitches Brew*. With its vertically oriented structure, the bebop style confronts the musicians harmonically, whereas modal improvisation challenges the musicians horizontally, or in other words, rhythmically and melodically. This can be traced back to the *Birth of the Cool* sessions in 1950 with the track “Boplicity,” ushering in the cool jazz and modal jazz period that later included “Milestones,” “So What,” and “Flamenco Sketches” from *Milestones* and *Kind of Blue* respectively. (Svorinich, 2015, p. 23)

De acordo com Svorinich, a ideia de *desmontar* a progressão harmónica e abandonar a forma da canção é inclusive anterior a “My Favorite Things” de Coltrane, e terá sido iniciada por Ahmad Jamal, sobre standards conhecidos:

Davis loved the harmonic concepts of pianist Ahmad Jamal, who utilized a great deal of space in his compositions and arrangements. Jamal was known for stripping jazz standards down to simple pedal points, such as his striking rendition of “Autumn Leaves,” where Jamal dismantles the entire harmonic progression and vamps over a single chord. Davis ran with this idea and used it on standards such as “Round Midnight,” “I Fall in Love Too Easily,” and of course, “Autumn Leaves.” (2015, p. 23)

O musicólogo explica agora qual terá sido o passo seguinte para Miles Davis, no final da década de 60:

By the end of the decade, modes became the exclusive approach in his bands. With the right rhythmic ideas, he could run with this idea all he wanted. Funk was the perfect fit. Funk rhythms—such as the ones heard in Miles’s late-sixties/early-seventies bands, as well as in James Brown’s and Sly Stone’s bands—rely on an ostinato that establishes an underlying groove and acts as a tonal center. This would primarily come from the bass, which at times would even serve as the melodic line for the piece. . . . Once the groove is established, the remainder of the band could be very free and experimental, venturing in and out of various keys and eventually return to the home key whenever they felt like it. “There was no direct harmony present, meaning chord changes as such,” said Dave

Liebman, who was a regular in Davis's arsenal from 1972 to 1974. Even though there were centered bass lines, the way Miles and his band would play over it gave the music a distinct polytonal flavor and a complex, multicolored sound. (Svorinich, 2015, pp. 23–24)

O que Svorinich pretende afirmar neste excerto é que as longas improvisações modais e as formas estendidas resultam bem com linhas de baixo em ostinato. Estas funcionam como uma âncora, um centro de gravidade em torno do qual os músicos se permitem uma maior liberdade na manipulação dos restantes elementos musicais: a harmonia, a forma, o ritmo, as dinâmicas. Para Miles Davis, o jazz modal ganhava assim um novo fôlego com a absorção dos ritmos e dos timbres do rock. Por seu lado, os músicos de rock vinham já a adoptar a ideia de que as longas improvisações modais no jazz de Davis e Coltrane eram aplicáveis ao rock. No seguinte depoimento, o guitarrista Carlos Santana reconhece a importância da música de Miles Davis e manifesta a opinião de que os músicos de rock deveriam ouvir o que ele tinha para mostrar:

Yes he learned a lot from James Brown and Jimi Hendrix and Sly Stone and maybe Santana to a certain extent, . . . But he would take all this music and take it to a level where we would have to listen to him. (como citado em Svorinich, 2015, p. 37)

Stuart Nicholson retrata um pouco da cultura popular americana de finais dos anos 60, com esta aproximação dos músicos de rock ao jazz modal:

Davis was not alone in trying to find some sort of accommodation with rock. For a young generation of jazz musicians, rock was the music of their generation, the music they socialized to, the music they partied to, the music they made love to. . . . Popular culture was being swept with unusual connections and new ideas and for many, the idea of integrating jazz and rock seemed the most logical thing in the world. On the West Coast, the San Francisco rock bands such as the Grateful Dead, Jefferson Airplane and Country Joe and the Fish were already playing long sets of three and four hours for stoned-out, hallucinating hippies that opened up songs with long periods of improvisation, often based on modes. There was genuine curiosity among rock musicians about jazz techniques – indeed, many players in these bands were jazz fans, such as Grateful Dead's lead guitarist Jerry Garcia and Jefferson Airplane's Jorma Kaukonen. (Nicholson, 2017, Capítulo 9)

O próprio Jimi Hendrix, a principal influência de Davis na época, fazia longas improvisações sobre ostinatos modais, com fortes raízes nos blues. O crítico de jazz Jeff Fitzgerald dá conta disso e da influência que o jazz de Coltrane terá exercido junto de algumas bandas rock dos anos 70:

Jimi Hendrix took elements of blues and free jazz and melded them together into a blistering style that still sells Fender Stratocasters to middle-class stoners. Rock . . . began borrowing from jazz more liberally. Some credit John Coltrane's extended improvisations on his unlikely top-forty hit version of "My Favorite Things" with inspiring not only long-form rock hits like The Doors' seven-minute "Light My Fire" and CCR's eleven-minute "I Heard It Through the Grapevine," but later jam bands from The Grateful Dead to Phish. (Fitzgerald, 2009)

Stuart Nicholson considera a banda de rock Cream, que lançou para o estrelato o guitarrista Eric Clapton, como uma das primeiras bandas de jazz-rock. O musicólogo refere as longas improvisações em formas livres sobre linhas de baixo em ostinato, como neste exemplo da canção "Spoonful" do álbum *Wheels of Fire*, de 1968:

Here the chord sequence is quickly abandoned in favour of a long Clapton solo in which Bruce's ostinato bass takes a prominent role in accompaniment, to the extent that it expands to provide contrapuntal lines more in the manner of a duet. Meanwhile the drums, after initially adopting a repeated rhythmic figure, gradually expand and develop this motif, colouring and commenting on the guitar and bass dialogue. As Clapton would later observe, 'I always felt . . . I [had] to fit into whatever concept [Baker] wanted to lay down . . . because he's much more of a jazz based musician; the Cream was really a jazz group, a jazz-rock group.' (Nicholson, 2002, p. 220)

Esta proximidade entre o jazz e o rock torna natural a coexistência de uma linguagem harmónica comum. O habitual estereótipo de que o jazz é harmonicamente complicado e o rock demasiado simples, deixa assim de fazer sentido. A harmonia é apenas um dos aspectos que um músico de jazz pode manipular quando faz uma adaptação de uma canção pop-rock. É um facto que, na sua maioria, os antigos standards eram mais complexos harmonicamente. Mas com o legado de Miles Davis e John Coltrane, as formas estendidas e a libertação da harmonia tonal – que passaram a fazer parte do idioma do jazz – tornaram-se acessíveis também aos músicos

de rock e aproximaram as duas linguagens. Agora no século XXI, quando Brad Mehldau adapta uma canção pop-rock como “River Man”, está a pegar em pontos comuns a estas duas linguagens e a continuar a história desta relação entre os dois universos, iniciada por Davis e Coltrane. O seguinte depoimento do contrabaixista Dave Holland é um exemplo de como existe uma ideia generalizada de que a lenda do rock Jimi Hendrix, era um músico que se interessava por jazz:

There was something about his playing that had very much to do with groups and collective playing, interactive playing, which of course is part of the jazz tradition. Well, it's all coming from the same root, which is the blues. That's where jazz shares common ground with rhythm 'n' blues and funk and all these different strains that have developed out of the blues. I think that Hendrix was sort of playing off the older blues styles-very loose, the interaction with the voice and the guitar. He had some very strong roots in the Delta blues stuff, which is why he might've gotten on with jazz musicians. There's a common ground there. (como citado em Milkowski, 2001)

Por seu lado, como foi aqui observado, uma das grandes influências de Miles Davis no álbum *Bitches Brew* foi o próprio Hendrix. Continuando com esta ideia de reciprocidade, Victor Svorinich revela que a banda de rock Radiohead, em particular o seu álbum de 1997, *Ok Computer* – que marcou o início de uma fase mais experimental da banda – tem uma sonoridade muito influenciada pelo histórico álbum de Miles Davis:

“*Bitches Brew* by Miles Davis has this incredibly dense and terrifying sound. That's the sound I was trying to get. The only other place I'd heard it was on an Ennio Morricone record. I'd never heard it in pop music,” stated Radiohead's Thom Yorke in 1999 when describing *Brew*'s influence on the band when making their breakthrough album, *OK Computer*. . . . The band loved the atmosphere and pandemonium that bellowed from *Brew*—the big, gritty sound of the multiple pianos, drummers, basses, and tried to capture that essence on their record. “That's why *Bitches Brew* is so good, beyond just Miles's trumpet playing,” said Jonny Greenwood. “We love how he got together that sense of chaos.” (Svorinich, 2015, pp. 157–158)

Os músicos dos Radiohead confessam a influência de Miles Davis em *Ok Computer*. A maioria das adaptações de Brad Mehldau de canções desta banda, provem deste álbum, que o pianista por sua vez, assume como uma grande influência na sua música:

Radiohead became a big band for me, because I hadn't heard any new bands in a while, and they were really hitting it then. *OK Computer* was happening, and when I heard that, I went out and got the earlier albums. Not only were they a great band, but they were also here and now; they felt relevant. (como citado em Himes, 2011, p. 47)

Jimi Hendrix interessou-se por jazz; Miles Davis influenciou-se pela música de Hendrix no seu *Bitches Brew*; os Radiohead confessam a influência deste álbum no seu *Ok Computer*; Brad Mehldau assume-se um admirador deste álbum de rock e faz adaptações de algumas composições ali presentes, que por sua vez são bem-recebidas pelo público de jazz. Por aqui se pode observar uma espécie de volta completa de um círculo de influências. Mesmo que isso não seja imediatamente evidente, as adaptações de canções pop-rock de Brad Mehldau trazem de alguma forma uma certa continuidade a esta história de reciprocidade entre o jazz e o rock que teve início em meados dos anos 60.

## **A elasticidade rítmica**

Na entrevista com Noah Adams para a NPR, Brad Mehldau referiu que o vamp de “My Favorite Things”, de Coltrane, e “River Man” de Nick Drake têm em comum um balanço especial, um “new kind of swing” (Chadwick & Adams, 2004). O músico confessa também a sua apreciação por alguns intérpretes de pop-rock que têm uma qualidade particular na maneira como articulam o ritmo das melodias, que procurou definir como *cantar atrás do ritmo da canção*. Criou-se aqui então o conceito de *elasticidade rítmica*. A palavra *elasticidade* é aqui empregue porque a metáfora de um elástico é bastante apropriada para descrever a maneira como se pode ter uma frase musical com um determinado ritmo preestabelecido, que pode ser manipulado pelo intérprete sem ficar desvirtuado. Da mesma maneira que atrás se falou do uso de pequenos motivos melódicos que tornam uma canção reconhecível, e que Miles Davis dava pistas das melodias originais das canções sem tocar as notas todas, o ritmo das melodias também pode ser interpretado de uma forma *elástica*, mantendo as melodias reconhecíveis. O efeito pode ser tão subtil como simplesmente tocar ou cantar as melodias ligeiramente atrasadas no tempo, ou deslocar frases inteiras um tempo ou mais; pode significar a colocação de determinadas notas importantes da melodia em ritmos diferentes, ou criar síncopas onde elas não existiam – prática muito comum no jazz. Na verdade, já em 1917, o inglês William Patterson, professor da Columbia University, descrevia as particularidades dos ritmos do jazz e usava a palavra *elastic*:

Jazz is based upon the savage musician's wonderful gift for progressive retardation and acceleration guided by his sense of "swing." He finds syncopation easy and pleasant. He plays to an inner series of time—joyfully elastic because not necessarily grouped in successions of twos and threes. The highly gifted jazz artist can get away with five beats where there were but two before. . . . With these elastic unitary pulses any haphazard series by means of syncopation can be readily, because instinctively, coordinated. (como citado em Collier, 1993, p. 73)

James Lincoln Collier acredita, no entanto, que a visão mais comumente aceita da maneira como os ritmos de jazz assentam no tempo, foi expressa em 1939, por Wilder Hobson, no seu livro *American jazz music*:

"the rhythms developed around the beat" or were "variously suspended around the beat," and this last opinion, that an important element in swing is the placing of melody notes away from the beat in some fashion, to create tension between the ground beat and the improvised line, is most widely accepted today. (Collier, 1993, p. 75)

Brad Mehldau refere-se ao tipo de tensão aqui descrita, na maneira como os ritmos são articulados deliberadamente *ao lado*, ou no caso da sua explicação sobre "River Man", *atrasados* em relação ao "ground beat", à pulsação central. Eduardo Lopes (2003) desenvolve um modelo de análise do ritmo e da métrica – o *Just in Time* – que descreve em detalhe este processo de tensão que, na sua terminologia, é apelidado de *kinetic momentum* e que se torna mais perceptível quando confrontado com a pulsação central: "Kinetic qualities are only efficiently released under a clear metrical context." (Lopes, 2008, p. 68). Na opinião deste autor, o jazz é um "highly kinetic genre" (idem) e a articulação destas notas arrastadas no tempo contribui para um efeito de "unresolved kinesis" (2008, p. 69) que mantém a música num constante movimento flutuante e não-resolvido. Collier, citado acima, usa a palavra *swing*, não para definir o estilo de jazz dos anos 30 ou uma divisão desigual do tempo, mas sim para se referir ao balanço, a uma atitude geral perante a pulsação e a maneira como se cria tensão com pequenos desvios "around the beat" (idem), a *cinética não-resolvida* a que se refere Eduardo Lopes. Mesmo nas primeiras adaptações de repertório popular no jazz, as antigas canções dos teatros da Broadway eram manipuladas ritmicamente. A canção permanecia reconhecível, mas o ritmo era mais *hot*. A manipulação do ritmo, as expressões *groove*, ou *swing*, não são de todo estranhas ao universo do jazz. Para alguns músicos, como o pianista Aaron Goldberg a seguir



citado, um bom sentido de ritmo, um bom swing, é uma característica essencial que se procura encontrar num músico de jazz: “Does he swing? I mean, does he swing or, if you’re not playing swing music, does he make me wanna tap my foot? Is his sense of rhythm really strong?” (como citado em Pinheiro, 2012, p. 87). Estas particularidades rítmicas – que são habituais no jazz – são observadas por Brad Mehldau na interpretação de Nick Drake e de outros cantores pop-rock da sua preferência.

Nos primórdios do jazz, as vozes mais conservadoras destacavam negativamente o seu ritmo barulhento e insistente, aspecto para o qual contribuía naturalmente a marcação constante da bateria:

‘The object of a jazz band, apparently, is to provide as much noise as possible’, wrote a bewildered London critic in *The Times* in 1919 (Godbolt 1984, 3). Jazz was widely associated with noise, and drums were perceived as pre-eminent noisemakers. A jazz band, it was assumed, was an assortment of unfamiliar instruments meant to showcase a drum set. At that point, in Britain, drum kits were called ‘jazz-sets’. The usage may have spread to Germany where, after the war, drums were called ‘the jazz’ (Kater 1992, 14). Even a *New York Times* article of 1921 asserted that ‘the drum-and-trap accessories . . . constitute the jazz, the rest merely band’ (Hershey in Walser 1999, 25). Michel Leiris recalled the first Parisian exposure to jazz in which ‘each performance was dominated almost from beginning to end by the deafening drums’ (1984, 108). (Rasula, 2002, p. 60)

O historiador Eric Hobsbawm faz aqui uma pequena descrição de como o *swing* – desta vez, o subestilo de jazz dos anos 30 – conquistou o público mais jovem.

‘Swing’ made its appeal by a combination of increasingly insistent rhythm and considerable noise. A series of brazen walls of sound advancing inexorably on the listener like Pacific breakers, a driving drum-pulse occasionally breaking out into volleys of virtuoso sharpshooting: such was its basic formula. (Hobsbawm, 2014, Capítulo 2)

Estes comentários referem-se a uma época em que o jazz, apesar de ter conquistado a juventude americana deste período, era considerada uma música primitiva e *menor*, aos olhos de alguns críticos mais pessimistas:

The most vociferous proponent of this view was Panassié<sup>71</sup>, in his 1942 book *The Real Jazz*. In this volume, jazz is now specifically defined as "the spontaneous urge of a whole people" (7), a "primitive" African-American folk expression superior by virtue of its emotional directness to the tired intricacies of European art. Over this "natural, spontaneous song" (6) there is no possibility of improvement. (DeVeaux, 1998, p. 535)

Esta “emotional directness”, a imediatez emocional e a expressão popular primitiva, de acordo com este autor, são virtudes do jazz que não o permitirão evoluir. Isto foi escrito em 1942, mas a História como todos a conhecemos, acabou por nos mostrar o contrário. No entanto, estes comentários acerca do jazz mais antigo como uma música primitiva, monótona e barulhenta, poderiam aplicar-se hoje em dia ao rock, e poderiam ter sido escritos por defensores do jazz. A elasticidade rítmica coloca o jazz num patamar de sofisticação rítmica algo superior à ideia que existe acerca dos ritmos mais quadrados e repetitivos do pop-rock. Se uma das queixas habituais para o problema da falta de adaptações de material pop-rock é a pouca sofisticação harmónica das canções, outra será a falta de sofisticação rítmica. Pegando novamente na terminologia de Eduardo Lopes (2008), muito do repertório pop-rock não terá, de acordo com esta queixa, *cinética* suficiente para ser adaptado com sucesso.

Tal como foi tratado em relação às progressões harmónicas e à forma, muita da simplicidade e imediatez emocional que possa ter tornado uma canção pop-rock mais atraente em primeiro lugar, corre o risco de se perder se houver uma excessiva manipulação do ritmo. O crítico Geoffrey Himes coloca o problema de uma maneira bastante esclarecedora:

It always comes down to the rhythm, doesn't it? If you subscribe to the Lincoln Center school of thought and believe that music has to swing to be jazz, then you're going to have a real problem with post-Elvis pop. If you try to substitute a breezy swing for the insistent pulse of the original, you're tossing out what's most interesting about the music. If you imitate a new pop song's original rhythm too closely, you get locked into a repeating dance groove that takes away the flexibility for improvisation. This is the dilemma that fusion and smooth-jazz have stumbled over. (Himes, 2006)

De acordo com Himes, substituir numa canção o seu ritmo pop-rock de base por um ritmo de swing, retira-lhe todo o interesse; mas por outro lado, deixá-lo ficar tal como está ou copiá-lo fielmente, traz um problema de falta de flexibilidade, limita a tal elasticidade rítmica,

---

<sup>71</sup> Hugues Panassié foi um crítico de jazz francês.

tão característica do idioma do jazz. Ainda e segundo este autor, o problema da fusion e do smooth jazz está relacionado com esta falta de elasticidade rítmica. No caso de “River Man”, Brad Mehldau aproveitou o facto de a canção ser em 5/4 e ter um ritmo flutuante e parecido com o da versão de Coltrane de “My Favorite Things”. Ainda por cima, procurou aproximar-se o mais possível da articulação algo atrasada da melodia original, tal como Nick Drake a gravou. Observando desta perspectiva, parece que Mehldau tinha já os problemas de ritmo todos resolvidos à partida. Mas será sempre assim? Terá o material pop-rock que estar previamente adequado para uma adaptação como a que fez Mehldau, ou haverá algo que se possa fazer do ponto de vista rítmico, para facilitar a adaptação de uma qualquer canção?

É ainda Geoffrey Himes quem descreve duas possíveis estratégias opostas para lidar com o problema do ritmo:

Jazz musicians have two strategies for dealing with the dictatorial demands of the post-Elvis groove: implication or complication, taking beats away or piling beats on. By removing some accents from a rhythm pattern, you open up room for variation on the rhythm while keeping the original design in mind. If you add a secondary pattern to the primary pattern, the original beat is still there but it has to contend with the push and pull of a counter-rhythm. You can make the groove thinner or thicker, but you can't leave it the same if you want to transform it from pop into jazz. (Himes, 2006)

As duas estratégias opostas são “implication or complication”; em português, *implicitação* ou *complicação*. *Implicitação* significa remover elementos, tornando-os implícitos, sejam eles subdivisões, determinadas acentuações ou mesmo ataques estruturais de um ritmo, como o são, por exemplo, o bombo no primeiro tempo, ou a tarola no segundo e quarto tempos. Por outro lado, *complicação* representa adicionar elementos, sobrepor padrões, acrescentar subdivisões ou criar polirritmias. Himes apresenta exemplos de cada uma das abordagens, começando pela implicitação:

Bill Frisell is a master of implication. On his Have a Little Faith album, for example, there's a three-song stretch . . . where the guitarist offers up jazz instrumental versions of Bob Dylan's "Just Like a Woman," Muddy Waters' "I Can't Be Satisfied" and Madonna's "Live to Tell." In each case, Frisell has drummer Joey Baron distill the original beat to an essence that implies the original pulse but leaves lots of room for alteration, by shuffling brushes on the Dylan tune, rim tapping on the Waters song or intermittent rattling on the Madonna number.

“I’ve always leaned more toward the impressionistic stuff,” Frisell admits. “Miles is still the epitome when it comes to space and stuff being slowed down. I like Charlie Parker, but I lean more to spaced-out stuff. It seems to fit with my bodily rhythms. I discovered that by implying some notes, the sound became bigger rather than smaller. And I learned to leave enough space so that when you do play something it has more weight. That’s something I’ve been working ever since.” (Himes, 2006)

Neste depoimento, Bill Frisell manifesta-se um apreciador dos espaços, das pausas, do implícito em vez do explícito. No mesmo texto de Geoffrey Himes, Bob Belden contribui também com uma explicação deste processo de implicitação:

In most pop music, the drums are the metronome . . . But backbeats aren’t rhythm; they’re time. If you take the backbeat away, it becomes jazz. If the backbeat’s there, it’s pop music with a jazz flavor. If you can hear where the backbeat should be but it’s not there, that’s jazz. That doesn’t mean you should swing it. If you take a pop song that’s focused on the backbeat and try to swing it, it can sound like Ray Coniff. You have to abstract it. When you play funk stuff, the groove should still be there but you don’t need to state every two and four. (como citado em Himes, 2006)

Bob Belden refere-se ao uso da bateria para marcar o tempo, como um metrônomo. No processo de implicitação, Belden sugere que se remova o “backbeat” – a marcação metronômica da bateria ou da percussão eletrônica – deixando-o à imaginação do ouvinte, que se aperceberá onde ele deveria estar, mas que na verdade não está lá. Esta remoção do “backbeat” acontece automaticamente nos concertos de piano-solo de Brad Mehldau, simplesmente porque o piano é o único instrumento que está a tocar. Numa situação como esta – e recorde-se que o jornalista Nate Chinen afirmou que Mehldau se aventura mais no repertório pop-rock quando toca piano-solo – o processo de implicitação, dada a ausência de instrumentos de percussão, está muitas vezes presente, mas nem sempre.

Esta ideia de que o backbeat está implícito no jazz e que não será necessário explicitá-lo como no pop-rock, é bastante anterior a este texto de Himes. James Lincoln Collier revela que já em 1949, a existência de um “metronome sense” foi proposta num dos primeiros trabalhos académicos sobre jazz, pelo etnomusicólogo e baixista de jazz Richard Alan Waterman:

Waterman, after considerable study of African tribal music, hypothesized that the tribespeople, both musicians and fellow tribesmen, possessed an ability which allowed them to abstract from a complex set of polyrhythms a basic beat to which everything related. "The assumption by an African musician that his audience is supplying these fundamental beats permits him to elaborate his rhythms with these as a base. . . ." And Waterman went on to say that jazz musicians also depend upon developing the same sort of metronome sense to allow them to keep track of the ground beat while playing away from it. (Collier, 1993, p. 75)

Waterman pretende afirmar que, por debaixo dos mais elaborados ritmos das tribos africanas, a audiência pode presumir, e até proporcionar se for caso disso, a existência de uma pulsação vital, um tempo de base, no fundo o tal backbeat implícito. Da mesma maneira, Waterman assegura que os músicos de jazz desenvolvem uma espécie de “metronome sense”, um relógio interno que lhes permite saber onde está a pulsação vital, mesmo quando se afastam dela, através, portanto, da elasticidade rítmica. No caso de Brad Mehldau, quando interpreta “River Man” a solo, é nítida a maneira como suporta a pulsação com o vamp tocado na sua mão esquerda, enquanto deliberadamente toca a melodia na mão direita com o ritmo *atrasado*.

No extremo oposto da implicitação, Geoffrey Himes referiu a estratégia da complicação. Como exemplo, apresenta um depoimento de John Scofield:

The recent tribute album *That’s What I Say: John Scofield Plays the Music of Ray Charles* exemplifies complication. On most tracks, drummer-producer Steve Jordan nails the original soul groove, but instead of playing to that rhythm, Scofield, organist Larry Goldings and bassist Willie Weeks play secondary rhythms that keep changing, injecting the unpredictability that jazz requires. Instead of asking the listener to imagine an implied beat, these arrangements ask the listener to accommodate competing beats.

“This stuff has a history, just like bebop,” Scofield insists. “I and a lot of other people have developed a style of playing over funk vamps that becomes a history in itself that’s derived from modal jazz, from the way Miles and Trane would play over a static bass figure. If it changes too much, it loses the funk. If it changes too little, it can sound like someone playing along with a drum machine.

“Part of that history is the development of jazz-funk drumming. It’s not just a simple rock beat; the drummers have developed a super syncopation within a groove and a juxtaposition between grooves. Sometimes it works and sometimes it becomes too intellectual, but people said that about Max Roach.” (Himes, 2006)

Neste excerto, Himes, com a ajuda de Scofield, menciona que o ouvinte, em vez de imaginar a pulsação implícita, é convidado a descortinar os diferentes ritmos que vão sendo sobrepostos e que trazem a necessária imprevisibilidade. Este é mais um exemplo onde o legado do jazz modal de Miles Davis e John Coltrane são invocados para expor uma ideia. A improvisação livre sobre um ostinato estático e constante é algo que esteve presente na música destes dois ícones e está também presente nos vamps funk de John Scofield. O guitarrista alerta para a necessidade de se encontrar um equilíbrio entre manter o balanço do funk por um lado, e não soar demasiado estático e aborrecido por outro. O último parágrafo sublinha a antítese que existe entre esta complicação do ritmo – a adição ou sobreposição de elementos, presente por exemplo na história dos ritmos jazz-funk na bateria – e a implicitação atrás tratada, a remoção de elementos rítmicos que passarão a estar implícitos, mas não explícitos.

Seja qual for a estratégia adoptada, a aplicação do processo terá de ser estudada caso a caso. Nunca será tão simples como pegar num antigo standard e começar a tocar. Para estes, já há códigos estabelecidos no jazz e facilmente se encontrará o caminho mais apropriado. Nas adaptações de material pop-rock, as origens do material são muito diversas e os velhos códigos já não funcionam. Como sugere Geoffrey Himes:

It's not enough to simply track down a cool pop tune and play it as a jazz instrumental. You have to find a way to open it up and make something new and personal of it. And you can't do that by approaching a Stevie Wonder or Paul McCartney song the same way you would a Gershwin or Monk tune. (2006)

John Scofield reforça a ideia:

Every time someone says, 'Let's play a Monk tune with a funk groove,' . . . or 'Let's play a funk tune with Monk changes,' it never works. Because the Monk tune loses the swing that was so much a part of it, and all those changes get in the way of the pleasure of the groove. Most versions of jazz-rock become smooth jazz, and then suddenly it's no good . . . . It's all about musicality. When you have a clueless guy with a saxophone blowing over a vamp with those cheesy synthesizers, it can't help but sound like the Weather Channel. But when Sonny Rollins plays 'Isn't She Lovely' or Brad Mehldau plays 'Martha, My Dear,' it's cool. (como citado em Himes, 2006)

Scofield refere-se à versão de “Martha, My Dear”, dos Beatles, que Brad Mehldau gravou no seu álbum *Day is Done*, de 2005. A canção, na sua versão original, já não é

propriamente uma simples canção de quatro acordes. Tem uma estrutura rítmica e harmónica mais elaborada do que o habitual numa canção pop, à qual acresce um arranjo também bastante elaborado, que mistura instrumentos habituais no pop-rock com uma interessante orquestração com os clássicos instrumentos de orquestra. Embora a bateria e o baixo eléctrico existam nesta gravação, a sua presença é discreta e não se sobrepõe ao piano e à orquestração que acabam por dominar o arranjo. Este não seria de todo um caso em que a remoção da secção rítmica trouxesse alguma diferença substancial. O andamento da canção é relativamente rápido e o arranjo contém muitas subdivisões do tempo em dois. A versão de Mehldau é interpretada em piano-solo e faz uso da estratégia aqui descrita por Himes como *complicação* do ritmo. Logo desde o início predomina a subdivisão do tempo em quatro. Mehldau constrói uma versão extremamente contrapontística e densa da canção, com bastante mais dissonância e elaboração rítmica que a versão original. Longe dos problemas que Scofield coloca em relação aos riscos de uma canção funk se tornar smooth jazz, esta versão de Mehldau – que pega numa canção já de si bastante distante do funk a que Scofield se refere – é interpretada com um elevado grau de densidade rítmica e harmónica que a colocam no patamar da música erudita. Mehldau mantém-se sempre perto da melodia original, mas harmoniza-a de diversas maneiras, com diferentes motivos a surgirem em diferentes registos do piano. Quase como se de uma fuga se tratasse, os diferentes motivos melódicos sucedem-se em diferentes oitavas e com ligeiras alterações nos seus intervalos, embebidos numa textura polifónica densa e por vezes bastante dissonante. A versão de “Martha, My Dear” de Brad Mehldau é uma verdadeira mostra da sua genialidade e virtuosismo. Ao elevar artisticamente a canção desta maneira, o pianista elimina qualquer risco de ser rotulado como alguém que faça cedências ao comercialismo fácil, como aconteceu com alguns músicos de jazz que adaptaram canções dos Beatles no passado.

A adaptação de material de Ray Charles transportou John Scofield para as formas de blues sobre ritmos funk; Mehldau pegou numa canção já de si algo complexa como “Martha, My Dear” e transformou-a numa densa e complexa polifonia para piano-solo; mas quando pegou em “River Man”, manteve a sua simplicidade e procurou expor os ritmos elásticos da sua melodia. Os processos de adaptação de material popular são tão distintos como as origens do próprio material. Embora se trate de canções consideradas como oriundas do universo pop, as canções “Martha, My Dear”, dos Beatles, “River Man”, de Nick Drake, ou por exemplo a canção “Busted” de Ray Charles, são muito diferentes entre si e providenciam logo à partida, matéria-prima totalmente distinta. Os processos de adaptação de três canções tão diferentes, terão necessariamente de ter também abordagens muito diferentes.



## **Distinção do material pop-rock: *highbrow* e *lowbrow***

No seguinte excerto, o crítico Adam Shatz considera que a escolha do material a ser adaptado faz toda a diferença:

Jazz instrumentalists adapting pop songs face more formidable hurdles. Deprived of words, and interpreted too literally, pop songs easily devolve into mood-enhancers. Consider Joshua Redman's cover of James Brown's exuberant "I Got You (I Feel Good)." Instead of taking the liberties that make him a solid jazz improviser, Mr. Redman offers a dutiful tribute, going so far as to simulate the singer's screams. "I Got You" suggests a rhythm-and-blues cousin of the profane gospel songs that the pianist Horace Silver wrote in the 60's. But a run through James Brown on saxophone alone doesn't produce compelling jazz.

It's hard to say precisely what does, however. It helps to have the right material. Grateful Dead songs fit comfortably in a jazz context, as Mr. Murray has recently demonstrated; they are essentially blues, influenced by Coltrane's modal jazz and full of wide-open spaces for improvisers. Rock songs that depend on production-supplied atmospherics, by contrast, fall flat. The jazz-funk guitarist Charlie Hunter tries hard on his new album to recapture the ethereal textures of the Steve Miller Band classic "Fly Like an Eagle." But despite Mr. Hunter's clever arrangement for guitar, percussion and vibraphone, the tune's possibilities as a jazz vehicle are quickly exhausted. (Shatz, 1998)

Este autor fala também dos riscos de se criar aquilo a que apelida de “mood-enhancers”, para contornar a expressão *smooth jazz*. Shatz admite que não é fácil dizer o que cria “compelling jazz”, jazz *convincente*, para depois afirmar que ajuda ter o material certo. Dá como exemplo as canções dos Grateful Dead, com as suas ligações aos blues e – cá está novamente – o jazz modal de John Coltrane. É também interessante o comentário de Shatz acerca das canções que dependem de “production-supplied atmospherics”. O que o autor pretende afirmar é algo que habitualmente se comenta no meio da música popular: se a canção não for boa, não irá melhorar com mais truques de estúdio, ou mais instrumentos a tocar. Uma boa canção será sempre boa, mesmo quando ficar despida de todo o arranjo e produção, quando for reduzida à sua mais simples essência, cantada apenas com o acompanhamento de guitarra ou piano, por exemplo. Canções que dependem muito de truques de produção ou de alguma instrumentação particular para resultarem na sua versão original, provavelmente não constituirão bom material para posteriores adaptações.

Regressando ao exemplo de “River Man”, a gravação original de Nick Drake é essencialmente constituída pela voz acompanhada com uma guitarra acústica, um contrabaixo pizzicato e uma secção de cordas de orquestra; não há instrumentos eléctricos e não há bateria, dois elementos habituais no pop-rock. A canção sobrevive sem depender de efeitos e truques de estúdio. Canções pop apoiadas quase exclusivamente num só instrumento harmónico, normalmente a guitarra ou o piano, são características dos singer-songwriters. Nomes como Bob Dylan, Leonard Cohen, Joni Mitchell ou Paul Simon, são considerados autores contadores de histórias, uma espécie de trovadores dos tempos modernos. Este tipo de artistas, embora sejam considerados habitantes do mesmo universo da música popular que é habitado por artistas como Shakira ou Lady Gaga, são tratados como artistas *folk*, ou alternativos; não gozam da mesma popularidade, mas são considerados figuras de culto. São respeitados no meio da música popular, mas são também em muitos casos, respeitados na comunidade do jazz. O musicólogo Matt Brennan é da opinião que os dois universos não são estanques e que o público apreciador não é exclusivo de um ou de outro: “Much as we now tend to think of jazz and rock as separate musical traditions, it by no means follows that their listening audiences are mutually exclusive, and this is no less true today than it was in the 1960s.” (Brennan, 2017, p. 91). A língua inglesa usa os termos *highbrow* e *lowbrow* para distinguir dois tipos de cultura: a primeira, mais elevada, erudita, intelectual ou sofisticada; a segunda, mais acessível e comercial, menos sofisticada, mais primitiva e rudimentar. Dentro do universo da música popular, poder-se-á dizer que Shakira ou Lady Gaga pertencem a uma cultura pop *lowbrow* e as figuras de culto, como Bob Dylan ou Joni Mitchell, pertencem a uma cultura *highbrow*. Os Beatles, que no início da sua carreira começaram por ser um fenómeno de popularidade considerado *lowbrow*, ao longo dos tempos foram conquistando uma posição de banda de culto, tendo desde então subido até ao topo da escala *highbrow*, como a mais importante banda de pop-rock do século XX. É naturalmente mais comum que os músicos de jazz tendam a escolher artistas pop-rock da cultura *highbrow* para encontrarem material para as suas adaptações. O autor de “River Man” é um destes artistas.

Nick Drake é aquilo a que se costuma chamar um artista de culto; mesmo não sendo uma figura muito popular ou conhecida do grande público, é respeitado pelos músicos e pela crítica, consegue criar à volta do seu nome e da sua obra um número considerável de fãs e seguidores. No entanto, não deixa de ser um cantor pop. Como o descreve Mick Brown: “The talent that had shaped three consummately beautiful albums – among the most beautiful ever to emerge from British pop music” (2014). No universo da música popular dos anos 60 e posterior, de pop-rock e afins, torna-se necessária a criação de uma linha de separação entre música pop

de culto – *highbrow*, associada a uma certa elevação artística, e por isso mais bem aceite pela comunidade do jazz – e a música pop comercial, *lowbrow*, produzida com o principal intuito de chegar ao maior número de pessoas, de se vender o mais possível, usando para isso todas as estratégias de marketing ao seu alcance. A música pop comercial é normalmente encarada como de baixo valor artístico, mesmo nos casos em que isso não seja necessariamente verdade. Nick Drake, devido à aura de artista de culto que o rodeia, encaixa-se no primeiro grupo.

No primeiro grupo encaixa-se também a banda Radiohead. *OK Computer*, o terceiro álbum desta banda, lançado em 1997, foi já aqui mencionado como um dos favoritos de Brad Mehldau. Trata-se de uma banda mundialmente conhecida e tem sido nome de cabeça de cartaz em diversos festivais de rock ao longo dos anos. Apesar do sucesso comercial, os Radiohead são considerados uma banda de culto, com uma legião de fiéis seguidores, ainda que o seu nome não tenha a mesma visibilidade mediática como, por exemplo, os de Madonna ou Beyoncé. Do ponto de vista musical – e essa será uma das razões que os torna uma banda de culto – os Radiohead não alinham com as fórmulas comerciais de sucesso fácil e imediato. De acordo com Brad Osborn, “the band’s sound has never piggybacked on any mainstream trends. Their commercial success in this mature period [1997-2011] stems instead from an ability to write music that balances expectation and surprise” (2017, p. vii).

Os Radiohead, são uma banda de culto, com qualidades únicas e uma criatividade contagiante na cena rock, mas também com elementos que apelam aos ouvidos dos músicos de jazz mais experimentais e aos fãs de música mais transversais, apreciadores de audácia artística e criativa, quer ela provenha do meio do rock, do jazz, ou de algo entre os dois.

## **A influência de Keith Jarrett**

Ao longo deste texto foi referida, por mais que uma vez, a frequente comparação que é feita entre Brad Mehldau e Keith Jarrett. Foi tratada a questão da forma aberta e da improvisação narrativa, caminhos que Jarrett ajudou a abrir no jazz e que Mehldau percorre também agora. Para o efeito deste estudo, torna-se relevante observar a maneira como a música de Keith Jarrett foi recebida pela comunidade do jazz e como é que a sua percepção criou uma maior abertura para a aceitação das adaptações de material pop-rock de Brad Mehldau.

Como foi aqui abordado, a libertação da forma e a improvisação narrativa são elementos mais facilmente aplicáveis nas performances de instrumentos a solo, onde a liberdade do músico improvisador não se encontra condicionada pela comunicação das suas decisões instantâneas aos restantes membros do grupo. Os concertos de piano-solo, tanto de Jarrett como de Mehldau,

têm em comum essa liberdade de escolhas, permitindo aos músicos decidir a cada momento qual o caminho musical a seguir. No caso de Keith Jarrett, os seus concertos a solo nos anos 70 tornaram-se conhecidos pela peculiaridade da escolha deliberada do músico em começar cada um deles sem ter qualquer tipo de material predefinido. Jarrett, ainda hoje, pretende que cada um dos seus concertos a solo seja um momento único e irrepetível. Muitos destes concertos foram gravados e editados, sendo uma prática habitual a colocação dos títulos dos álbuns e das faixas simplesmente com o nome da cidade ou da data em que foram gravados. O mais famoso destes álbuns é o célebre *The Köln Concert*, de 1975. Com cerca de 3,5 milhões de cópias vendidas, o seu sucesso comercial é de tal dimensão que é considerado o álbum de piano-solo mais vendido de sempre. A revista *Rolling Stone* considera-o um dos 50 melhores álbuns gravados ao vivo em concerto, entre álbuns de grandes bandas de rock como Deep Purple ou Led Zeppelin. (Gehr, 2015). A mesma revista afirma que *The Köln Concert* é o álbum de jazz a solo mais vendido de sempre e os seus editores não estão sozinhos nesta opinião: a maior parte da crítica e do público em geral considera *The Köln Concert* um álbum de jazz. No entanto, uma análise mais cuidada deste álbum e em geral dos álbuns com gravações de concertos a solo de Keith Jarrett, revela que o pianista viaja pelos mais diversos estilos nas suas improvisações. O jornalista Bill Janovitz descreve a primeira vez que ouviu uma das faixas do álbum, enquanto escutava um programa de rádio nocturno, quando tinha 16 anos:

It went on for over 15 minutes, as if it were a classical piece. Yet while it certainly had resonances with more Impressionistic classical composers such as Debussy (as I later learned), Mr. Jarrett also was striding in gospel chords and rhythms, music that sounded almost like a pop song in spots. But then while Mr. Jarrett's left hand would start to augment the basic and familiar chords with unexpected harmonies, at the same time, the right hand would shoot out a run of notes at a blistering "Flight of the Bumblebee" tempo, each note in the flurry articulated cleanly. (2015)

Embora estivesse a ser transmitida no âmbito de uma programação de jazz, esta gravação, de acordo com Janovitz, soava a Debussy, a gospel, ou a pop. Janovitz, sem nunca referir a palavra *jazz*, prossegue com as suas impressões da gravação:

At the time, I had been listening to everything in the rock and roll realm, and on *The Köln Concert*, I heard stuff that reminded me of the melancholy two-chord songs and rhythmic repetitions of New Order's *Power, Corruption, and Lies*; the driving rock and roll and churning blues cauldron of the Rolling Stones' *Exile on Main St.*; Jorma Kaukonen's solo

fingerpicked ragtime acoustic guitar, and even the Velvet Underground's extended brutal jams. I could also recognize the more obvious influence of Gershwin's soaring melodic rhapsodies. (2015)

Janovitz refere-se a “two-chord songs”. A parte I do concerto de Colónia tem uma secção em que Jarrett improvisa bastante tempo sobre apenas dois acordes – Sol maior e Lá menor – naquele que pode ser considerado um gesto bastante pop nesta secção. Sobre esta passagem, Peter Elsdon acrescenta: “On the G chord Jarrett tends to avoid the seventh, which would define the chord either as a dominant or major seventh. The emphasis is, instead, largely pentatonic, with the collection G-A-B-D-E (G major pentatonic) particularly prominent.” (2013, Capítulo 5). Uma colecção pentatónica sobre dois acordes no centro tonal de Sol maior, com o acorde da tónica sem sétima, é algo mais provável de ser encontrado numa gravação de pop-rock do que no jazz. Por seu lado, Janovitz faz comparações aos Grateful Dead, a Rachmaninoff, refere influências de música japonesa e de gospel. Um dos parágrafos termina desta forma: “‘Part II C’ of *The Köln Concert* is as catchy as any pop song, while offering an emotional depth that leaves the listener breathless.” (Janovitz, 2015). O jornalista John Ligan destaca as “almost gospel-like rhythmic passages” (2015) afirmando mais adiante: “Jarrett's musical imagination is undeniably American, spanning funk, blues, and pop balladry.” (idem).

O crítico de jazz britânico John Fordham inclui o *The Köln Concert* na lista dos 50 grandes momentos do jazz. Num artigo escrito para o jornal *The Guardian*, inserido numa série dedicada a estes 50 grandes momentos, Fordham escreve o seguinte subtítulo “This record-breaking album still gets a chilly reception from jazz fans. But the inspiration behind its inception lives on” (2011). Logo no jogo entre título e subtítulo, este autor mexe com as fronteiras do jazz. Se por um lado este álbum é um dos 50 grandes momentos do jazz – portanto um álbum de estatuto canónico – por outro, alguns fãs do jazz recebem-no com alguma frieza. No corpo do texto, Fordham desenvolve a sua ideia: “The Köln Concert isn't universally admired by jazz listeners. Some find it close to easy listening in its repetition of catchy melody, or a irreconcilable split from the jazz tradition in its avoidance of many of the genre's familiar materials.” (2011). O autor procura explicar como é que um álbum desta natureza teve uma aceitação tão grande por parte do público em geral, que se traduziu no seu sucesso de vendas: “Harmonically and melodically, it wasn't a particularly “jazzy” record by the piano-jazz standards of that time, which might also have eased its progress across the sectarian divides of jazz, pop or classical tastes.” (Fordham, 2011). Em suma, um dos 50 grandes momentos do jazz é um álbum que não é particularmente *jazzy*. O musicólogo Ted Gioia concorda que a música

de *The Köln Concert* não soa de facto *jazzy* e conta como o álbum foi de certa forma *evitado* pelos programadores de jazz das rádios:

You might think that jazz radio deejays would embrace this music. But even they were skeptical. *The Köln Concert* avoided most of the familiar syncopations and phraseology that permeated the other jazz albums in heavy rotation. Programming directors feared that they might alienate their core audience if they played music of this sort that, after all, didn't really sound *jazzy*. (Gioia, 2015)

Em vez das *síncopas familiares* aqui referidas por Gioia, Keith Jarrett tem, nas suas passagens mais rítmicas, uma postura assumidamente rock na sua essência, assente na repetição, no ritmo insistente e hipnótico e em centros tonais simples:

Jarrett's improvisation was also hypnotically rhythmic, bordering on mantra-like. He was unafraid to locate a compelling idea and stick with it, building intensity on a single rhythmic notion in a manner that still sounds urgently contemporary. A pop-like deployment of repetition, and a reassuringly anchored sense of tonal consistency... (Fordham, 2011)

Embora tocada num piano acústico, esta música encerra em si algum do espírito dos anos 70. Na ausência do então já instituído baixo eléctrico, ou dos ritmos de bateria mais próximos do rock que povoavam a música dos grupos de jazz, as performances de piano-solo reflectiam à sua maneira as novas influências do pop-rock. Keith Jarrett em particular, não tocava ritmos de swing ou progressões ii-V7-I nos seus concertos a solo. Para além de uma linguagem harmónica mais modal ou, por vezes, com um diatonicismo mais próximo do pop-rock, Jarrett introduziu na sua música ritmos do rock e da música gospel. A expressão *groove* – que já foi aqui utilizada para descrever os ostinatos rítmicos que Miles Davis foi buscar à música de Sly Stone e James Brown – é também usada por Peter Elsdon para descrever muitos dos ritmos usados por Keith Jarrett. A expressão é hoje habitualmente utilizada no meio do jazz, mas quando se trata de música dos anos 70, *groove* refere-se mais aos novos ritmos que influenciaram o jazz desta época, por oposição ao mais tradicional ritmo de swing. Na verdade, e tal como *swing*, a palavra *groove* pode significar várias coisas, mas neste caso serve para descrever ostinatos repetitivos que proporcionam um determinado balanço, uma afirmação do ritmo mais insistente e até propício à dança. Elsdon descreve a sua forte presença na música de Keith Jarrett nos anos 70:

Groove passages are perhaps one of the most identifiable elements of Jarrett's solo playing style. The main characteristic of these passages is the use of left-hand vamp patterns to generate a groove and outline a harmonic context. Groove passages can be found as far back as Jarrett's early recordings with Charles Lloyd, as well as in his most recent solo work. . . . Tracing the lineage of these groove passages back through Jarrett's music is only one part of the story. They can also be placed as part of a broader tradition of using harmonically static grooves and vamps as the basis for improvisation, an idea that extended its influence beyond jazz into some forms of rock music during the middle to late 1960s. (Elsdon, 2013, Capítulo 4)

De acordo com este autor, harmonias estáticas assentes em grooves ou vamps como base para a improvisação, são elementos presentes tanto nas linguagens do jazz como do rock.

O jazz-rock, ou a *fusion* dos anos 70, representou uma grande aproximação entre os universos do jazz e do pop-rock. Uma das mais fortes marcas desse período é a grande utilização de instrumentos eléctricos. Keith Jarrett chegou a tocar piano eléctrico e órgão na sua passagem pela banda de Miles Davis no início da sua carreira, mas pouco tempo depois revelou-se um grande opositor da utilização deste tipo de instrumentos e um defensor dos instrumentos acústicos. Desde então, para além da ocasional gravação em que aparece a tocar saxofone ou algum outro instrumento acústico, o seu instrumento de eleição é o piano. Os seus contemporâneos Herbie Hancock e Chick Corea – ambos também ex-colaboradores de Miles Davis – foram grandes utilizadores de instrumentos eléctricos na década de 70, mas Jarrett permaneceu distante desta espécie de moda da altura. Peter Elsdon considera que não será assim tão simples uma divisão dualista entre o jazz-rock dos anos 70, eléctrico e comercial, e o jazz acústico do mesmo período, encostado à tradição e afastado das novas influências. Na verdade, Keith Jarrett optou por se manter distante dos instrumentos eléctricos, mas permaneceu ligado à modernidade e às aproximações à linguagem do rock, conquistando até uma grande popularidade junto da crítica não relacionada com jazz, como no caso da revista *Rolling Stone*:

for a musician apparently skeptical of the electric instruments that characterized the work of the biggest-grossing fusion acts of the time, such as Chick Corea's Return to Forever and the Mahavishnu Orchestra, it was significant that Jarrett won the *Rolling Stone* jazzman of the year award in 1973. It might be easy to presume that as a publication whose natural inclination in stylistic terms was toward rock, *Rolling Stone* would have



tended to favor one of the jazz musicians associated with taking jazz in that direction, but not so. (Elsdon, 2013, Capítulo 2)

A música de Jarrett, embora não usasse instrumentos eléctricos, continha bastantes elementos do pop-rock, nomeadamente os ritmos, os grooves, as progressões harmónicas. A diferença é que como a instrumentação eléctrica não está presente – e no caso das performances a solo, a secção rítmica de baixo eléctrico e bateria também está ausente – a sonoridade geral fica mais distante dos sons que caracterizaram o jazz eléctrico dos anos 70. Mas a popularidade de Jarrett junto da imprensa especializada de rock é um sintoma de que a música agradava a um público mais vasto, em parte também pela sua simplicidade e acessibilidade, com a presença de elementos rítmicos e harmónicos do então popular jazz eléctrico.

Se os concertos de piano-solo de Keith Jarrett nos anos 70 são assim tão pouco *jazzy* numa perspectiva mais conservadora, como é que o músico se tornou numa figura central e indiscutível do jazz actual, e o seu *The Köln Concert* um dos 50 grandes momentos do jazz? A propósito das improvisações sobre dois acordes do mítico álbum serem observadas como um gesto pop, John Fordham tenta proteger Jarrett, relacionando este gesto com a tradição do jazz e recorrendo ao intocável Bill Evans:

Bill Evans, one of the young Jarrett's jazz models and an artist similarly steeped in classical music, had recorded the meditative solo improvisation Peace Piece 16 years before, and built it around a simple two-chord vamp in which the harmonies stretched increasingly abstractly as the performance progressed. Much of Jarrett's playing on *The Köln Concert* similarly developed around repeating hook-like motifs, instead of unfolding over song-structure chord sequences as most bop-based jazz solos did. (2011)

Este autor, ao considerar o álbum como um dos 50 grandes momentos do jazz, estará certamente a olhar não apenas para a música, mas também para a pessoa que a criou. Para além da invocação de Bill Evans, no seguinte excerto Fordham procura assegurar que Keith Jarrett se tornou numa personalidade reconhecida no jazz, logo desde o início da sua carreira:

Though he was only 29 at the time of *The Köln Concert*, Jarrett had already had a brief flirtation with electronics in Miles Davis's fusion band (declaring afterwards that he wouldn't touch a plugged keyboard again) and rich regular-jazz and early-fusion experiences in the popular bands of saxophonist Charles Lloyd and drummer Art Blakey. He had also made some compositionally distinctive and now highly regarded postbop

recordings of his own, in the legendary early-70s "American quartet" with saxophonist Dewey Redman, bassist Charlie Haden and drummer Paul Motian. (2011)

Tal como Brad Mehldau, a boa reputação conquistada logo desde o início de carreira por Keith Jarrett, garantem-lhe o estatuto de músico de jazz reconhecido pela comunidade. Com esse estatuto, qualquer desvio estilístico do músico é geralmente observado como um movimento expansionista do seu território musical, sem que seja necessariamente colocada em causa a categorização da sua música como jazz, desde que haja sempre música improvisada.

Ted Gioia reconhece que *The Köln Concert* foi criticado por alguma facção mais conservadora do jazz, em especial aqueles que desvalorizam os álbuns que são sucessos de vendas, ou que entendem que aquela não era a direcção certa para um músico de jazz com todo aquele talento:

Huge sales are not always greeted with enthusiasm in the jazz community, and a backlash was inevitable in the case of *The Köln Concert*. But the emotional directness of the music, and its unabashed melodicism made this album especially open to critique from those who felt the jazz art form required something more abrasive and challenging to move forward. When the New Age music scene blossomed a few years later, with numerous imitators of lesser talent mimicking (and diluting) the aesthetic vision of the Köln improvisations, perhaps even Jarrett himself wondered at what he had wrought. (Gioia, 2015)

Tal como John Fordham, também Ted Gioia procura proteger, não tanto a música, mas antes o seu criador:

But I don't blame Keith Jarrett for any of this. And he certainly can't be faulted for his banal imitators, or chided for his sales. For his part, he hadn't been aiming for a hit record, and (unlike many of his contemporaries on the jazz scene) never made the slightest attempt to jump on trends, or even embrace the accepted formulas of commercial records. Moreover, he never tried to recreate the special ambiance of the Köln performance. He viewed this concert as a one-time event. He simply trusted in his music, in his preparation and talent, and then bravely thrust himself into the inspiration of the moment. And, after all, isn't that what jazz is all about? (Gioia, 2015)

Mais de 40 anos depois do *The Köln Concert*, Keith Jarrett é actualmente considerado um dos mais importantes pianistas de jazz de sempre. A sua marca na música de tradição ocidental transcende largamente as fronteiras do jazz e a sua popularidade junto de outros públicos ergueu-se a partir das proezas conquistadas com este álbum de 1975. Se alguns fãs de jazz desdenham a música de *The Köln Concert*, para muito mais pessoas este é um genuíno álbum de jazz. De acordo com Fordham:

Jarrett's message from the keyboard took off from the small enclave of an informed and dedicated minority audience, and reached the huge worldwide constituency of listeners. His albums would turn up in the collections of people who would otherwise cross the street to avoid buying a jazz record. (2011)

Com efeito, os concertos a solo de Jarrett começaram nos anos 70 a conquistar bastante popularidade fora dos circuitos do jazz. As grandes salas de concerto da Europa abriam as suas portas para um concerto totalmente improvisado ao piano, por um pianista considerado virtuoso e com uma popularidade crescente. O público habitual da música mais erudita mostrou-se naturalmente interessado por este tipo de concerto. O próprio Jarrett confirma a receptividade do público europeu: “musicians classified as jazz performers are more apt to be accepted on the same level as classical musicians than in the United States.” (como citado em Elsdon, 2013). Mas não foi só este tipo de público. Refletindo bem o espírito da juventude dos anos 70, a música improvisada de Jarrett assume por vezes um carácter meditativo e espiritual. O mesmo público mais jovem, que apreciava as longas improvisações psicadélicas sobre um ou dois acordes que muitas bandas de rock praticavam nos seus concertos na época, sentia-se atraído pela experiência meditativa que os concertos improvisados de Jarrett prometiam: “From the mid-70s on, his concerts began to resemble religious rituals, attended by flocks of devotees for whom his music had a meditative, spiritual and transformative power.” (Fordham, 2011).

O crítico de jazz James Lincoln Collier escreveu num artigo de 1979, no *New York Times*:

A good many jazz critics and fans deny that what Jarrett plays is jazz at all. ... This eclecticism is no doubt responsible for perhaps the most interesting aspect of Jarrett's career, which is that his followers are not solely jazz buffs, but are drawn from the whole spectrum of music—classical, pop, rock and folk. (como citado em Elsdon, 2013, Capítulo 2)

Collier destaca que, apesar de haver algumas vozes críticas que questionam se a música de Jarrett é efectivamente jazz, o seu sucesso junto de diferentes públicos é inquestionável. Estes diferentes públicos sentem-se atraídos pelos concertos a solo de Keith Jarrett por diferentes razões. Seja pelas suas características mais pop-rock; seja pelo concerto totalmente improvisado que lembra um ritual religioso; seja pelo carácter meditativo da sua música; seja pelo facto de se tratar de um pianista virtuoso que esgota as maiores salas de concerto do mundo. Todas estas razões são válidas e partilham um fundo comum: para os públicos não-especializados em jazz, ir assistir a um concerto de Jarrett é ir assistir a um concerto de jazz. Ainda que dentro da comunidade do jazz existam diferentes facções que defendem ou atacam a validação destas criações de Jarrett como verdadeiras performances de jazz, para os restantes públicos, essa não dúvida não existe: Keith Jarrett é um pianista de jazz e a música que cria nos seus concertos a solo é, para todos os efeitos, jazz. Aos olhos e ouvidos dos críticos de rock da revista *Rolling Stone*, Jarrett toca jazz no seu *The Köln Concert*; os fãs de música erudita poderão até apreciar Keith Jarrett a tocar as variações Goldberg de Bach em cravo, no seu álbum de 1989; mas sabem que, ao saírem de casa para o ir ouvir tocar num concerto a solo, totalmente improvisado, na principal sala de concertos da sua cidade, que se estão a deslocar para um concerto de jazz.

Os concertos a solo totalmente improvisados de Keith Jarrett deixaram esta marca cultural: para o público em geral criou-se um senso comum de que um concerto de piano-solo com música improvisada é um concerto de jazz. Essa visão torna-se ainda mais evidente quando o pianista em questão é alguém que, devido a outros trabalhos realizados, tenha um reconhecido estatuto de músico de jazz, independentemente de a música a ser tocada no concerto deva ou não ser classificada como jazz. Desta perspectiva, o pianista poderá reunir na sua performance, influências ou elementos dos mais diversos géneros musicais. A sua postura como músico de jazz reside mais na sua capacidade em improvisar sobre qualquer estilo, do que nas próprias características mais ou menos jazz da música em si. O jazz reside aqui como um verbo, uma maneira de agir da parte do músico. O jazz está nas suas capacidades como improvisador liberto de fronteiras estilísticas e não no género musical da sua performance. O eclecticismo musical de Jarrett ajudou a criar uma imagem de que praticamente toda a música improvisada ao piano pode ser considerada jazz. Esta afirmação corre o risco de ser grosseira e simplista, mas deve ser tida em conta quando o pianista em questão for Keith Jarrett ou, no caso deste estudo, Brad Mehldau. Ambos os músicos têm um reconhecido estatuto como importantes músicos de jazz. Esta herança de Jarrett contribui para que qualquer concerto a solo de Mehldau seja considerado uma performance de jazz, ainda que o pianista decida tocar música de Brahms ou dos

Radiohead, dois nomes da sua predilecção. Se, com uma seriedade solene, Jarrett no seu *The Köln Concert* improvisou durante algum tempo sobre apenas dois acordes com um ritmo rock e isso passou a ser jazz, também Mehldau está a tocar jazz quando elabora uma densa polifonia assente apenas nos quatro simples acordes de “Smells Like Teen Spirit” dos Nirvana. Na verdade, este eclecticismo dos dois pianistas até os favorece, ajudando a construir uma imagem positiva do músico de jazz que quebra barreiras e faz a música evoluir. Peter Elsdon escreveu acerca da etiquetagem de géneros musicais e do eclecticismo que Jarrett trouxe para o jazz nos anos 70:

That these stylistic labels caused problems when applied to Jarrett is an important point to make. Naturally, such labels serve a highly practical function, one more important for the music press and industry than for musicians. But there was a potential cachet available for musicians who could be seen to be associated with jazz, without the implications of a tradition-bound, insular approach. It was not that jazz was unpopular with a younger audience, as is sometimes presumed, but that musicians had to demonstrate a conception unfettered by narrow stylistic conceptions of jazz. (2013, Capítulo 2)

Estas palavras aplicam-se a Jarrett nos anos 70, mas também se podem aplicar actualmente a Brad Mehldau. Este “potential cachet”, uma espécie de capital social, ou *hipness* que os músicos adquirem ao estarem associados ao jazz e ao mesmo tempo se distanciarem dele, é algo que Mehldau conquistou em grande parte pelas suas escolhas pouco ortodoxas de repertório. Ao mesmo tempo que Mehldau – tal como Jarrett – se afirmou como um músico de jazz perante a comunidade logo desde o início da sua carreira, foi, entretanto, desenvolvendo uma concepção do jazz como uma música improvisada sem fronteiras estilísticas onde, com a atitude certa, tudo cabe. A somar a esta ideia, vem o facto de ambos serem pianistas virtuosos e tocarem concertos a solo, onde expandem livremente a forma nas suas improvisações. Tanto Jarrett como Mehldau são músicos apreciados pelo seu virtuosismo e lirismo ao piano. Tal como o contrabaixo tocado em pizzicato no meio de um pequeno grupo – seja de que género for – trará ao nosso imaginário a ideia da maneira como este instrumento começou por ser usado no jazz, a imagem de se improvisar livremente ao piano passou também a ser algo relacionado com jazz. Jarrett e Mehldau colocam a sua enorme musicalidade e capacidade pianística ao serviço de uma improvisação livre de barreiras de estilos. Mas como tocam piano e são reconhecidos músicos de jazz, tudo o que tocam é observado como tal. A improvisação virtuosa tem sido sempre uma característica apreciada no jazz e o que estes músicos fazem é expandir esta ideia para alcançar qualquer género musical sem ficarem amarrados a uma tradição. Nesta

perspectiva, quando Brad Mehldau decide interpretar canções pop-rock com o seu trio, ou mais ainda em concertos a solo, estas canções surgem no meio de um mar de influências que banha a sua música. A razão pela qual a imprensa costuma dar um destaque especial às canções pop-rock no meio do repertório de Mehldau tem a ver com o facto de serem, por um lado, títulos conhecidos, e por outro, estranhos ao jazz. Mas esta curiosidade interessará mais aos jornalistas que a invocam do que ao próprio Mehldau, que apenas pretende tocar a música de que gosta. Quando entrevistado sobre o assunto, Mehldau assume: “I draw on a lot of classical music, pop and rock music, music from Brazil, and other stuff. I listen to it for pleasure and enjoyment, and then a lot of it filters out in my playing.” (como citado em Vella, 2011). Quando o entrevistador insiste, focando-se em particular nas canções pop-rock que Mehldau escolhe tocar, o músico desdramatiza: “I only play songs I love - whether it’s those ones you mention or Cole Porter or whoever. It’s not because they’re pop tunes, though - they’re just what I think are good strong songs.” (idem).

Numa outra entrevista, Mehldau resume o seu pensamento em relação à maneira como o desenvolvimento do jazz e a colocação de fronteiras acontecem actualmente:

"What's really happening, and I know it's an overused term but it applies, is a postmodern soup where everything's happening at the same time and you can't say where it's coming from or where it's going. You can create interesting little niches out of all the things you've heard and learned - and then you can stop worrying about how to make something completely new. The most important question is simply, 'Do you enjoy it? Does it enrich your life?'" (como citado em Fordham, 2002)

Em suma, Mehldau considera que pode tocar tudo aquilo que gosta e se sente bem a tocar. Mas como ele próprio se assume como um músico de jazz, toda a música que o interessa passa a ser observada de uma determinada perspectiva, por um músico que privilegia a improvisação acima de tudo o resto. E é essa perspectiva, essa atitude perante toda a música, que é o jazz, para Brad Mehldau.

## **VI. Mário Laginha e Maria João, disfarçados de músicos pop-rock**

Os portugueses Maria João, cantora, e Mário Laginha, pianista, formaram um duo cujo trabalho deixou uma marca importante no jazz português, neste final de século XX e início de XXI. Desde 1994, com o álbum *Danças*, editado pela prestigiada editora *Verve*, a dupla desenvolveu uma colaboração que deu origem a mais de uma dezena de álbuns gravados, uns apenas em duo, outros com a participação de vários músicos convidados, incluindo alguns nomes com uma grande notoriedade internacional, como Ralph Towner ou Trilok Gurtu. Embora tenham também desenvolvido trabalhos em separado, a solo ou envolvidos noutros projectos, Maria João & Mário Laginha conquistaram uma maior popularidade nesta colaboração em duo, que se manteve até ao álbum *Iridescente*, de 2012. Para além dos álbuns criados em estúdio, a dupla viajou e tocou em concertos, não apenas em Portugal, mas um pouco por todo o mundo, em especial no Brasil e por toda a Europa. Esta colaboração conjunta durou cerca de 20 anos, ainda que os músicos já se conhecessem desde 1983, ano em que Maria João editou o seu primeiro álbum, já com Mário Laginha no piano. O virtuosismo e excelência musical de Laginha, associados à interpretação vocal de Maria João, dona de uma extensão invulgar, propriedades únicas de improvisação e uma presença em palco exuberante e singular, garantiram-lhes uma presença mediática e uma popularidade em Portugal, pouco comuns para um grupo de jazz.

Mas do jazz são apenas as raízes de cada um; nos seus órgãos de comunicação pública tais como websites, agenciamento e outros, bem como em entrevistas, estes dois artistas fazem questão de sublinhar que cresceram no meio do jazz para mais tarde assumirem todo o tipo de influências na sua música. No site do agenciamento do pianista pode ler-se:

Com uma carreira que leva já mais de duas décadas, Mário Laginha é habitualmente conotado com o mundo do jazz. Mas se é verdade que os primórdios do seu percurso têm um cunho predominantemente jazzístico – foi um dos fundadores do Sexteto de Jazz de Lisboa (1984), criou o decateto Mário Laginha (1987) e lidera ainda hoje um trio com o



seu nome -, o universo musical que construiu com a cantora Maria João é um tributo às músicas que sempre o tocaram, a começar pelo jazz e passando pelas sonoridades brasileiras, indianas, africanas, pela pop e o rock, sem esquecer as bases clássicas que presidiram à sua formação académica e que acabariam por ditar o seu primeiro e tardio projecto a solo, inspirado em Bach (Canções e Fugas, de 2006). («Músicos - Mário Laginha - biografia», sem data)

De salientar nesta citação o “habitualmente conotado com o mundo do jazz” (idem), como que a negar, ou pelo menos a desvalorizar, uma ligação apenas a esse mundo. Note-se também a referência ao “universo musical que construiu com a cantora Maria João” (idem) que tem as suas raízes no jazz, mas que também passa pelas “sonoridades brasileiras, indianas, africanas, pela pop e o rock, sem esquecer as bases clássicas” (idem). Há aqui um esforço para colocar em evidência o eclecticismo musical de Mário Laginha, que transcende o jazz, em particular no trabalho desenvolvido em conjunto com Maria João. A seguinte citação, retirada de um artigo do jornal *Diário de Notícias*, procura também evidenciar o eclecticismo musical da dupla:

Se algo tem caracterizado os quase trinta anos de carreira conjunta de Maria João e Mário Laginha tem sido a sua constante sede em alargar o seu universo musical a novos mundos, incorporando-os na sua personalidade como se de uma segunda pele se tratassem. Partindo da liberdade e da vontade de experimentação própria do jazz, viajaram pela música popular brasileira, por sons da Índia e de Moçambique. (Moço, 2012)

Novamente persiste aqui a ideia de que estes dois músicos procuraram alargar o seu universo musical, abrindo-se à influência de outras áreas da música do mundo, com uma atitude exploratória que, de acordo com este autor, é própria do jazz.

No entanto, ambos reconhecem que a raiz da sua música é o jazz. “A nossa música é jazz não chato,” (2004), afirmam em entrevista. Mário Laginha foi um dos fundadores do Sexteto de Jazz de Lisboa em 1984. Desde então, no meio de uma carreira com diversos tipos de formação, tem mantido uma actividade regular como líder do seu próprio trio, com o clássico formato de jazz, de piano, contrabaixo e bateria. Maria João deu os primeiros passos no jazz como aluna de voz na escola do Hot Clube de Portugal, onde conheceu Mário Laginha e ambos actuaram juntos pela primeira vez. Para além de Laginha, a cantora acabou por aí conhecer os restantes músicos que participaram no seu primeiro álbum, simplesmente chamado *Quinteto de Maria João*, de 1983. E mesmo enquanto funcionaram como um duo, Maria João & Mário

Laginha eram reconhecidos como um duo de jazz, com os seus álbuns catalogados como tal, e com um currículo de actuações que inclui alguns dos mais importantes festivais de jazz do mundo, tais como o de Montreux, do Mar do Norte, de San Sebastian ou de Montreal («Músicos - Mário Laginha - biografia», sem data).

## **O álbum *Undercovers***

*Undercovers* é o nome de um álbum editado em 2002 pelo duo Maria João & Mário Laginha, constituído quase inteiramente por versões de canções oriundas do universo do pop-rock, e da música popular brasileira. *Quase* porque o álbum contém uma faixa da autoria da dupla, mas mesmo esta faixa é também uma segunda versão, a original havia sido gravada no álbum *Cor*, de 1998. Como o conceito por detrás da criação de *Undercovers* era a de fazer um álbum de versões, Mário Laginha afirma em entrevista («Undercovers», 2003) que decidiram incluir uma versão de uma das suas próprias canções, ganhando assim aqui uma nova roupagem, a canção “Charles On A Sunday With Sunday Clothes”. Esta é a única canção presente no álbum da autoria do duo, sendo todas as outras de outros autores. Este é, portanto, um álbum de versões. E neste aspecto, não há nada de extraordinário. Criar versões é uma das práticas mais comuns na recolha de repertório no universo do jazz:

Maria João e Mário Laginha a fazerem um disco de "covers"? Pode-se prever o alinhamento: Cole Porter, Gershwin, Billie Holiday, Rodgers & Hart. Nada de novo, é o habitual de quem anda no jazz ou de quem tenta entrar pelo jazz adentro. Mas nem este é um primeiro passo, nem se trata de um acto de contricção de quem começou pelo jazz e se meteu por outros territórios. (Gomes, 2002)

A maior parte do trabalho desenvolvido por este duo é com material original, escrito por Mário Laginha. Mas a ideia já era antiga:

O Mário [Laginha] e eu temos um amigo, o Nuno Artur Silva, que há muito tempo nos andava a pedir, «Façam um disco de covers». Ele é o principal causador deste disco. Existe, aliás, uma polaróide de 95, tirada pelo Nuno Artur, onde aparecemos o Mário, a Ana Luísa Guimarães, e eu, e em baixo lê-se: «Dia da decisão irrevogável de fazer um disco de standards»! Há uns meses, decidimo-nos! Um dia, um dia e uma noite, sentámo-nos em casa do Nuno Artur, e ouvimos música até não poder mais! (Maria João, citada em Ribeiro, 2003)

Se a ideia original era fazer um álbum de standards, o que acabou por acontecer foi a criação de um álbum de versões, mas com canções que não são propriamente reconhecidas como standards de jazz, no sentido mais conservador do termo. A jornalista Anabela Mota Ribeiro coloca a questão: “A polaróide falava de standards, que foi aquilo que começou por cantar quando era ainda, no sentido estrito, uma cantora de jazz. E agora, arredou-os completamente deste disco.” (2003). E Maria João responde: “Seria o esperado. Mas há tanta, tanta gente a fazer isso... A [Diana] Krall, a Dianne Reeves, a Dee Dee Bridgewater. E não me ocorre acrescentar mais nada àqueles temas, que estão sempre, um ou outro, nos discos de toda a gente.” (idem). A jornalista afirma que antes, Maria João era uma cantora de jazz no sentido estrito, anunciando o seu afastamento desta tradição como sendo algo já anterior a este álbum. No entanto, a resposta da cantora volta a centrar o seu compromisso com a tradição do jazz. Ao responder que um álbum de standards seria o esperado dela, e ao colocar-se ao lado de nomes seguramente do jazz, Maria João afirma-se como uma cantora de jazz que decidiu, neste álbum, optar por outro tipo de repertório a adaptar, apenas porque já existem demasiadas gravações de standards clássicos, não porque não se identifique com eles. Numa entrevista para o jornal *Público*, a cantora volta a afirmar:

As pessoas esperariam que fizéssemos 'standards' de jazz. . . . apresentámos a ideia à editora e adoraram, ficaram surpreendidos. Acho que gostariam que fizéssemos um disco de 'standards' da nossa área. Mas há tantos, não é? No outro dia vimos um anúncio de mais uma cantora a fazer: 'Heaven, I'm in heaven...'. . . . Algumas pessoas sentem necessidade de quietude, que nós não temos (como citada em Gomes, 2002)

Maria João volta a assumir-se, aqui discretamente, uma cantora de jazz ao afirmar “‘standards’ da nossa área” (idem). De acordo com estas declarações, Maria João e Mário Laginha consideram-se músicos de jazz que, no momento de criar um álbum de versões, desviaram-se do que era esperado deles – recriar standards de jazz – e fizeram um álbum de versões algo inesperadas para um grupo de jazz: “em vez de Porter há U2, no lugar de Gershwin está Caetano, onde se lê Billie leia-se Björk, Rodgers & Hart podem ser Lennon & McCartney [sic].” (idem).

O título *Undercovers* é um trocadilho entre a palavra *disfarce* em inglês e a palavra *cover*. A expressão *cover*, ou *cover version*, é habitualmente usada no meio da música popular para designar uma situação em que um artista, ou grupo, interpreta uma canção popularmente

associada a um outro artista ou grupo. Foi já aqui referido neste estudo<sup>72</sup> que a dada altura, com o aparecimento do rock nos anos 60, as canções passaram a estar mais associadas aos seus intérpretes, que eram também frequentemente os seus autores. Com a quantidade de versões diferentes que proliferaram dos antigos standards, nem sempre é fácil localizar o compositor de uma canção, ou o seu primeiro intérprete. Mas a partir dos anos 60, se uma canção se tornou popular, por exemplo, na voz de Paul Simon, é natural que se diga que a canção *é* de Paul Simon, mesmo que não seja ele o compositor da canção. A diferença entre o uso da expressão *cover* ou simplesmente de *adaptação*, prende-se com este facto. A adaptação de um standard pressupõe a recriação de uma canção conhecida. Quando os músicos de jazz o fizeram no passado, vezes sem conta, tomaram as mais diversas liberdades nessa recriação: alteraram a progressão harmónica, a melodia, o andamento, etc. Um *cover* é normalmente uma versão bastante fiel que alguém faz de uma canção facilmente reconhecível e claramente associada a um artista popular. A pessoa que faz o *cover*, tem a consciência intencional de que o ouvinte reconhecerá e se lembrará da versão original da canção. Um exemplo comum é o das bandas de pop-rock orientadas para um mercado comercial de animação de festas de casamento e outros eventos sociais. Essas são as chamadas bandas de *covers*; o seu objectivo é que no decorrer da sua performance ao vivo, o público reconheça e talvez dance, ao som de canções conhecidas, que em vez de estarem a ser reproduzidas a partir de uma gravação, estão a ser tocadas ao vivo por uma banda que procura recriar todos os detalhes melódicos, harmónicos, e até tímbricos, da versão original. O musicólogo Thom Holmes propõe a seguinte definição de *cover version*:

A true cover version is one that attempts to stay close to the song on which it is based. Interpretations of existing songs are often called covers, but when artistry is involved in giving an individual treatment to an existing song, that effort is worthy of being considered more than a cover version. (2006, p. 277)

Se para uma banda de *covers*, a cópia fiel de uma versão original é intencional e desejada, para um músico de jazz que procura aperfeiçoar a sua individualidade artística, privilegia a improvisação e considera o acto de adaptar música que não foi escrita por ele, um acto de criatividade e experimentação, a expressão *cover* é problemática e, em última instância, pode ser encarada como depreciativa ou ofensiva. Como Maria João e Mário Laginha se consideram músicos de jazz e, na altura em que gravaram este álbum, já tinham uma considerável obra original feita e reconhecida, o uso da expressão *cover* poderia representar um

---

<sup>72</sup> Ver página 104.

dilema. Mário Laginha afirma: “Sempre fizemos discos com originais e isto é um disfarce, não somos nós tão nus... tão nós” (como citado em Gomes, 2002). Maria João acrescenta: “Isto são 'undercovered covers'. Tivemos vontade de fazer versões e não cópias” (idem). A partir de *undercovered covers*, facilmente se chegou a *Undercovers*, um título criativo que coloca, porém, o dilema da diferença entre o cover – a cópia fiel – e a versão, ou adaptação, que é a prática mais habitual no jazz. A dupla tinha consciência deste dilema:

Se há um conceito, é este: "tratar com amor canções de que gostamos", afirma Laginha. "Ninguém ouve só um estilo de música. Tem que se partir para um disco de versões sem três coisas: sem pudor, sem preconceito, sem medo." Só que... "Tivemos medo. Pudor não", confessa Maria João. Um disco de "covers" é mais difícil do que pode parecer. Um compromisso entre a apropriação e a tentativa de não descaracterizar. "Manter a identidade da música, o que me fez amar a música, mas de forma a que a minha personalidade também lá estivesse. Esse casamento era aquilo de que tinha mais medo", explica Maria João. (Gomes, 2002)

O *casamento* a que Maria João se refere é o compromisso resumido na definição de Thom Holmes. Quando existe um tratamento mais criativo do material original, esse esforço deverá ser reconhecido como algo mais que uma simples *cover version*. Mas numa adaptação de uma canção pop-rock, as liberdades criativas não podem ser as mesmas que numa adaptação de um standard de jazz. Como foi já observado neste estudo<sup>73</sup>, o passado mostra que algumas adaptações de material pop-rock por músicos de jazz podem ter resultados nefastos. Maria João e Mário Laginha tinham pela frente este dilema: por um lado, manter a identidade das canções, ou seja, preservar os elementos que estabelecem a ligação emocional com o ouvinte e que os fazia, portanto e nas suas palavras, *amar* a canção; por outro, como músicos de jazz assumidos, com uma carreira já estabelecida e apreciada, com uma sonoridade própria já relativamente reconhecível, pretendiam conservar a sua própria identidade musical e artística: neste álbum o público teria que continuar a reconhecer a Maria João e o Mário Laginha de sempre, eles não poderiam desaparecer por detrás das canções, como uma banda de covers que procura simplesmente copiar as versões originais.

“Alguns destes músicos são o mundo inteiro: Tom Waits, Joni Mitchell, Prince, Sting. É complicado acrescentar algo de novo. Não faz sentido fazer cópias para depois ser um

---

<sup>73</sup> Ver página 159.

disco de karaoke.” . . . Gravaram dois temas [de Prince] . . . mas não houve luz verde para a inclusão. “O disco estava gravado e os temas do Prince não foram autorizados pelo ‘publisher’. É complicada esta história das versões, tem que se pedir autorização a toda a gente. Ainda por cima, para fazer uma música de outro autor vivo, tem que se manter a letra e a melodia. As versões não podem ser radicalmente diferentes”, justifica Maria João. (Gomes, 2002)

“É complicado acrescentar algo de novo” e “as versões não podem ser radicalmente diferentes” (idem). Para além dos problemas musicais que este tipo de adaptações representa, ainda há os problemas legais. Duas canções de Prince foram gravadas, mas não obtiveram autorização para aparecer no álbum. Ao contrário de algumas versões de standards completamente transfigurados que são possíveis de se encontrar em álbuns de jazz, as versões de Maria João & Mário Laginha tinham que se manter dentro de alguns limites no que respeitava à letra e melodia das canções, incorrendo no risco de terem as suas autorizações de utilização canceladas. A expressão *undercovered covers* usada por Maria João, que deu origem ao título do álbum *Undercovers*, reúne em si todas estas questões: a falta de flexibilidade que o repertório de pop-rock oferece, por comparação ao que já se fez ou faz com os antigos standards, reflecte-se nas dificuldades que músicos como Maria João e Mário Laginha enfrentam na criação deste tipo de álbum. A ténue diferença entre o que é afinal uma versão ou um cover fiel, a preservação dos elementos que estabelecem a ligação emocional com o ouvinte – mais prementes de se manterem aqui do que nos antigos standards – ou as questões legais envolvidas na criação de versões de canções cujos autores estão vivos, são algumas destas dificuldades. Maria João & Mário Laginha preferem tratar estas canções como covers disfarçados e é este o conceito central deste álbum.

## Os músicos

A identidade de uma performance musical é naturalmente influenciada pelos músicos que nela participam. A grande questão que se coloca em *Undercovers* e que o torna um interessante objecto de estudo, é que os dois principais criadores do álbum – Mário Laginha e Maria João – são reconhecidos músicos de jazz que decidiram fazer um álbum de versões de canções pop-rock. Neste processo, procuraram respeitar as canções na sua forma original e não introduzir forçosamente elementos musicais tradicionalmente associados ao jazz: ritmos de swing, longas improvisações ou rearmonizações complexas. Mas mesmo sem estes elementos e procurando respeitar as canções, a sonoridade final de cada performance pode ser afectada

em termos estilísticos pela maneira como os músicos a tocam. Por sua vez a maneira de tocar dos músicos é influenciada pelo seu *background*, pelas suas raízes musicais. Nesta perspectiva, será legítimo afirmar que cada músico, dependendo do seu *background*, adquire uma espécie de *sotaque musical*. A aplicação da palavra *sotaque* adquire aqui uma função metafórica. Da mesma forma que uma criança que cresceu no Brasil, falará português com sotaque brasileiro, e outra criança que cresceu em Portugal, falará português com o sotaque do português europeu, a aprendizagem da música está sujeita a processos semelhantes. No caso da aprendizagem do jazz em particular, é comum a referência à aquisição da *linguagem do jazz*, que inclui o seu próprio idioma e vocabulário. Os estudantes de jazz são encorajados, não só a aprenderem as improvisações dos grandes mestres nota a nota, mas também a imitarem os ritmos, as inflexões, as acentuações e até o próprio timbre destes mestres. A consequência de uma exposição continuada de um estudante de música a este idioma é que ele acabará por adquirir o sotaque desta música. A aprendizagem do jazz é frequentemente comparada desta maneira metafórica à aprendizagem de uma nova língua. Como no seguinte exemplo de Paul F. Berliner, retirado do seu incontornável *Thinking in Jazz*, que usa igualmente a metáfora das crianças: “Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers.” (1994, p. 95).

A ideia que importa reter aqui é a de que os músicos que tocam em *Undercovers* podem influenciar a sonoridade das performances com o seu sotaque musical. A começar pelo próprio Mário Laginha, cujo instrumento de eleição é o piano. A sonoridade dos álbuns anteriores a *Undercovers* é construída em torno da voz de Maria João e da presença do piano de Mário Laginha. Esta é a sua voz, por assim dizer, nestes álbuns. Seria estranho colocar a tocar qualquer um deles, e não escutar o piano de Laginha. Afinal de contas, o nome oficial do duo é *Maria João & Mário Laginha*; a expectativa é que se ouça, para além dos restantes instrumentos, uma voz e um piano.

Mas em *Undercovers*, as diferenças começam logo aqui. A primeira faixa, “Wake Up Dead Man”, tem Mário Laginha a tocar num sintetizador e não se escuta qualquer piano. O mesmo acontece na última faixa do álbum, “Cantiga (Caico)”. A faixa 10, “Este Seu Olhar”, tem o pianista a tocar num piano eléctrico, mas não há piano acústico. Isto é o que acontece nestas faixas. Mas nas restantes, onde Laginha toca o seu instrumento, pelo qual é mais conhecido pelo seu público, o seu sotaque musical faz-se sentir. Até na mais simples canção com poucos acordes e sem solos, como no caso de “Unravel”, ou na maneira como improvisa o acompanhamento de “We’ll Be Just Beginning” por trás da voz, o pianista coloca a sua marca pessoal, fortemente influenciada pelo jazz. Inevitavelmente, o sotaque desta música acaba por



aparecer, de uma maneira que não apareceria com outro pianista, oriundo de uma diferente escola estilística.

No caso de Maria João, embora a sua voz seja bastante maleável, é uma voz humana, com as limitações que se lhe conhecem. Ainda assim, a cantora dispõe de uma variedade de timbres invulgar, aspecto que, ao longo dos tempos, se transformou também na sua assinatura pessoal. Porém, em vários momentos de *Undercovers*, João opta por humildemente servir a canção, sem exageros despropositados. E ao procurar servir cada canção, nalguns casos o sotaque do jazz está presente, mas a sua contenção é maior que o habitual.

Nas fotos do livreto interior do álbum, o duo transforma-se em quarteto, com a adição do percussionista Helge Norbakken e do baixista/contrabaixista Yuri Daniel.

Helge Andreas Norbakken é um percussionista norueguês, diplomado em jazz pelo conservatório de Trondheim. Tem, portanto, formação em jazz. Tem também um estilo muito pessoal, é um explorador da mistura de diferentes timbres, quer seja de instrumentos de origem artesanal, quer de utensílios cuja função inicial nem sequer seja a de serem instrumentos musicais, como por exemplo, uma jante de um carro. A sua colaboração musical com Maria João & Mário Laginha teve início em 1999, acabando o músico por participar nos álbuns *Chorinho Feliz*, de 2000 e *Mumadji*, de 2001, antes de *Undercovers*. Esta colaboração manteve-se nos álbuns posteriores da dupla. («Helge Norbakken - Biografia», 2014). A contribuição de Norbakken para o *Undercovers* é importante porque, como se trata de um álbum de versões, muitas delas oriundas do universo pop-rock, os seus timbres exóticos e a sua maneira de abordar os ritmos, transformam bastante os ambientes sonoros. Isto revela-se numa comparação com as versões originais, muitas delas tocadas com o kit de bateria mais convencional do rock – como no caso de “O Quereres” – ou sem qualquer instrumento de percussão, como nos casos de “O Marco Marciano”, “Cantiga (Caico)” e “Blackbird”. Esta última tem apenas o bater do pé de McCartney no original. O facto é que a sonoridade dos álbuns anteriores de Maria João & Mário Laginha já contava bastante com a contribuição de Norbakken. A sua participação em *Undercovers* reforça uma faceta mais experimental, mas ao mesmo tempo mais acústica na criação destas versões, aproximando assim a sonoridade geral do álbum, ao jazz mais contemporâneo com influências de outras culturas que João e Laginha já praticavam nos dois álbuns anteriores.

Yuri Daniel toca baixo e contrabaixo no *Undercovers*. Músico de origem brasileira, mas residente em Portugal desde os anos 80, tem também formação em jazz, tendo estudado na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, tal como Laginha e João. Yuri Daniel tem tido uma carreira multifacetada, que inclui ter sido músico de sessão e ter feito tournées com artistas

portugueses de diferentes áreas, como Rui Veloso, Dulce Pontes ou Sérgio Godinho («Yuri Daniel», sem data). Na área do jazz, o músico trabalhou com os projectos Zê-Di-Zastre e Ficções, e mais recentemente com o saxofonista norueguês Jan Garbarek, para além do seu próprio grupo. Antes de *Undercovers*, Yuri Daniel já havia colaborado com Láginha e João em espectáculos ao vivo, mas este é o primeiro registo discográfico com a dupla. O facto de tocar dois instrumentos – baixo eléctrico e contrabaixo – contribui para a riqueza tímbrica do álbum, ajudando a criar diversidade entre as várias versões. A presença de um contrabaixo numa secção rítmica não significa imediatamente *jazz*, mas ajuda a caminhar nessa direcção. Em particular em versões como a de “Unravel” ou “Corazón Partío” – onde há, inclusive, um solo de contrabaixo – a utilização deste instrumento ajuda a transportar toda a sonoridade do grupo para uma zona mais próxima do jazz tocado com instrumentos acústicos, afastando-se dos timbres dos instrumentos eléctricos de muito do material aqui adaptado.

Alexandre Frazão é o baterista convidado de *Undercovers*, para reforçar os arranjos que precisavam de um kit de bateria mais convencional, diferente dos timbres exóticos proporcionados por Helge Norbakken. Tal como Yuri Daniel, Alexandre Frazão é um músico nascido no Brasil, mas residente em Portugal desde os anos 80. A sua carreira musical desenvolveu-se neste país, onde conquistou um estatuto de baterista multifacetado, com capacidade para tocar diferentes estilos com grande competência, desde o jazz mais tradicional ao rock mais pesado. Graças a essa grande versatilidade, Frazão tem sido convidado para tocar em projectos muito distintos, que vão desde o rock de Pedro Abrunhosa ou a banda Resistência, até ao jazz de Bernardo Sassetti ou Carlos Martins («Alexandre Frazão», sem data). A sua relação musical com Mário Láginha vem já desde o primeiro álbum do pianista, *Hoje*, de 1994. Não sendo uma figura constante nos álbuns do duo Maria João & Mário Láginha, é, no entanto, o baterista que mais vezes aparece nos projectos a solo do pianista e, portanto, a escolha óbvia para as baterias de *Undercovers*. O contributo de Alexandre Frazão neste álbum faz-se sentir em particular nas versões de “Love Is The Seventh Wave” e “We’ll Be Just Beginning”, onde os estilos estão mais próximos do reggae e do rock, respectivamente. Por outro lado, a sua contribuição para o estabelecimento de uma clássica secção rítmica de jazz é essencial para a intenção de Láginha de transformar o arranjo de “Corazón Partío” numa versão mais próxima deste estilo.

As guitarras acústicas e eléctricas de *Undercovers* estão a cargo do guitarrista Mário Delgado. O músico é também, como a maioria dos parceiros neste álbum, um discípulo da escola de jazz do Hot Clube. Delgado é também um músico multifacetado que se movimenta com facilidade em diferentes estilos, uma característica muito apreciada quando se tenta fazer

um álbum como *Undercovers*, sem estilos predefinidos e onde tudo pode acontecer. Para além do seu próprio álbum *Filactera*, editado um ano antes de *Undercovers* e aclamado pela revista *All Jazz* e pelos jornais *Blitz* e *Expresso*, Mário Delgado tem participado também em projectos muito distintos, desde o jazz de Carlos Barretto ou Laurent Filipe, até ao rock de Jorge Palma ou a música de raízes tradicionais de Janita Salomé («Mário Delgado - Bio», sem data). A sua prestação na guitarra acústica em *Undercovers*, ajuda a criar um ambiente mais intimista e bucólico nas versões de “Unravel” e “Wake Up Dead Man”. Por outro lado, a sua guitarra eléctrica contribui para a sonoridade mais rock de “We’ll Be Just Beginning” e para os timbres do country americano em “Take Me Home”.

Uma das grandes novidades tímbricas em *Undercovers*, que não estava presente nos anteriores álbuns de Maria João & Mário Laginha, é a utilização de instrumentação electrónica. Nas palavras de Laginha:

Adoramos a forma como a Björk e o Lenine tratam a electrónica e pensámos: «A electrónica, os samples, os loops e aquelas coisas são sempre utilizados dentro de um universo muito pop». Não sendo a maior originalidade do mundo, há um certo tipo de universo musical em que isto nunca é utilizado. A era ideia era fazer um disco de originais em que apareciam loops, sons trabalhados dentro do nosso universo. E quando pensámos em pôr alguns loops, que estão em três músicas deste disco, essa ideia já existia para originais. (como citado em Frota, 2002a, p. 28)

Para esta nova aposta foi convidado o músico Miguel Ferreira, mais conhecido do público português como um dos fundadores do grupo de rock Clã. Nesta banda, Miguel Ferreira tem a função de tocar sintetizadores e electrónica adicional, que pode passar pela manipulação de *loops*<sup>74</sup>, ou outros *samples*<sup>75</sup> variados. O seu trabalho no *Undercovers* é particularmente audível nas versões de “From Both Sides Now” e “God Only Knows”, que começam logo com *loops* rítmicos. Miguel Ferreira, para além dos *samples* e *loops*, contribui também com o piano eléctrico de “Lately” e com o sintetizador de “O Quereres”.

---

<sup>74</sup> Um *loop* é uma amostra de som manipulada electronicamente para que seja reproduzida de forma cíclica. O processo pode ser feito com qualquer tipo de amostra, mas é tipicamente mais usado com amostras de frases rítmicas. Por exemplo, pode-se recolher uma amostra de um kit de bateria a tocar um padrão rítmico. Basta recolher um compasso inteiro para se poder depois colocar a amostra em *loop* e obter uma base rítmica – repetitiva, é certo – que servirá para uma canção inteira.

<sup>75</sup> Na linguagem da música electrónica usa-se a expressão *sample*, que na verdade significa simplesmente *amostra*. Os sintetizadores actuais, para além de usarem osciladores puramente electrónicos como base para os seus timbres, podem também utilizar amostras de sons do mundo real e processá-las de forma a que soem até bastante diferentes da sua origem.

Para além destes músicos, *Undercovers* conta com uma pequena orquestra de cordas para as versões de “Tom Traubert’s Blues” e “Este Seu Olhar”, com arranjos escritos e dirigidos por Mário Laginha. Conta também com a participação do coro Majescoral, gravado em Maputo, Moçambique, na versão da canção “Blackbird”. Nesta análise dos músicos participantes no álbum, não foram referidas as participações na faixa “Charles On A Sunday With Sunday Clothes”. A razão para o facto será apresentada em seguida.

### As canções e as suas versões gravadas em *Undercovers*

Antes de se passar à análise de cada uma das canções que compõem este álbum, é importante deixar aqui uma nota prévia em relação às escolhas das tonalidades em que cada canção foi gravada no *Undercovers*. O álbum contém 16 faixas; uma delas, “Charles On A Sunday With Sunday Clothes” é uma composição original de Maria João e Mário Laginha. Embora os autores considerem que neste caso fizeram uma versão de uma canção deles próprios, esta fica de fora deste estudo. Das restantes 15 canções, 12 foram gravadas nas suas versões originais por vozes masculinas, mas as tonalidades no *Undercovers* são, na sua maioria, as originais. Quando uma versão é adaptada para uma voz feminina – neste caso a de Maria João – o procedimento habitual é que haja uma transposição da canção para um tom mais favorável à tessitura de uma voz que tem por natureza, características diferentes.

A informação contida na figura 10 foi retirada do livro *Melody in songwriting* de Jack Perricone (2000, p. 3). Mostra as tessituras e extensões mais comuns dos cantores pop. Embora estes âmbitos não sejam exactos e estejam abertos a casos excepcionais, os seus valores médios de referência constituem informação útil para quem pretende escrever canções de carácter mais popular.

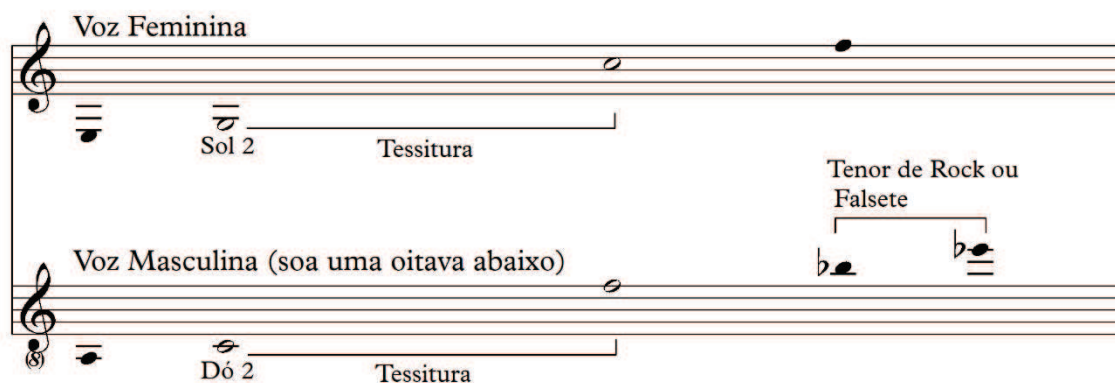


Figura 10. Tessitura e extensões mais comuns dos cantores pop.

De acordo com esta informação, se dentro de cada uma das tessituras aqui representadas se criar uma divisão entre os registos grave, médio e agudo, será possível observar, por exemplo, que quando uma voz masculina canta um Dó 3, essa nota situa-se numa zona já relativamente aguda e a nota irá soar aberta, plena e com brilho. O mesmo Dó 3 cantado por uma voz feminina soará num registo grave, a nota sairá com uma cor escura e menos projectada. Esta região é a ideal para se cantar num registo mais sussurrado, mas não seria uma boa escolha para um refrão intenso e cheio de energia. Existe ainda opção de se colocar a voz feminina a cantar uma oitava acima. No exemplo aqui criado, em vez de cantar o Do 3, a cantora iria cantar o Dó 4. Neste caso, a nota situa-se no limite superior da tessitura feminina. Uma boa cantora canta facilmente esta nota, mas ela irá soar algo estridente, com uma colocação já próxima do canto lírico, o que é um efeito indesejado na música pop, a não ser que seja para criar algum efeito específico<sup>76</sup>, mas não é comum. O que é comum, sim, em termos de construção de uma simples canção pop, é que as partes A e/ou B sejam cantadas num registo grave ou médio, e que os refrões, que precisam de mais energia e projecção, se cantem no registo médio, ou mesmo mais para cima. Obviamente que tudo isto são linhas gerais de orientação, mas na prática é comum transpor as canções pop, quando estas são adaptadas para um vocalista do sexo oposto. Pegando ainda no exemplo aqui criado, se uma canção está em Lá menor e tem um cantor masculino a cantar frequentemente a nota Dó 3 – a terceira menor do acorde – a tonalidade adequada para a canção ser cantada por uma voz feminina seria, por exemplo, Mi menor, uma quinta acima. Desta forma, a cantora estará a cantar o seu Sol 3 numa região semelhante em termos de registo médio-agudo, à do cantor masculino que cantou uma versão da canção em Lá menor. Em traços gerais, é sempre uma boa prática alterar os tons das canções para uma distância intervalar de quarta ou quinta.

Mas não é isso que acontece em *Undercovers*. Das 12 canções que foram, na sua origem, gravadas por vozes masculinas, 10 mantiveram a tonalidade original neste álbum. Isto significa que Maria João, a cantora em todas faixas de *Undercovers*, adaptou a sua voz e as suas capacidades interpretativas às diferentes canções do álbum, com origens diversas, vindas de intérpretes com características distintas, sem, na maioria das vezes, haver qualquer ajuste na tonalidade para que a canção encaixasse melhor na sua voz. É certo que Maria João tem capacidades vocais invulgaes. Ao longo da sua carreira, a cantora soube demonstrar que tem um enorme controlo da sua voz, com a qual consegue reproduzir diferentes timbres e alcançar uma extensão considerável, com facilidade em atingir notas extremamente agudas, mas também

---

<sup>76</sup> Ver as observações acerca da versão de “Cantiga (Caico)” na página 310.

sons profundamente graves. Este controlo virtuoso do seu aparelho vocal, associado à enorme criatividade das suas interpretações e improvisações, são elementos fulcrais para o seu reconhecimento e venerabilidade como uma cantora de jazz influente. Maria João não se sente uma cantora pop e não se comporta como tal, mesmo em *Undercovers*. Ao longo do álbum, podemos escutar a cantora a explorar timbres e registos variados, consoante a canção a ser adaptada, numa tentativa de respeitar a canção e, ao mesmo tempo, tentar ser ela própria, o tal *casamento* que foi já aqui referido. Mas a questão das tonalidades é aqui colocada porque, nalguns momentos do álbum, nota-se algum sacrifício no timbre da cantora, enquanto esta se tenta adaptar a uma tonalidade que não foi inicialmente pensada para si, situação que nestes casos não terá sido devidamente acautelada e tem, como consequência, resultados menos positivos. Noutros momentos, o efeito da falta de adaptação da tonalidade torna-se até surpreendentemente agradável. Acidental ou propositadamente, estes são momentos que assinalam uma melhoria em relação às versões originais. Os exemplos do que foi agora aqui apontado, serão expostos em seguida, com o tratamento analítico de cada uma das versões de *Undercovers*.

Junto de cada canção, será indicado o género musical sob o qual está catalogada cada canção na sua fonte original, de acordo com os critérios de catalogação da plataforma de música online *iTunes*. É sabido que, cada vez mais, os músicos pouco se importam com a maneira como as lojas decidem colocar rótulos e catalogar a sua música. Mas estas catalogações, com o aumento da acessibilidade de informação num mundo cada vez mais digital, estão longe de desaparecer e revelam-se de grande utilidade para as outras profissões que giram em torno da produção de música para comercialização: editoras, distribuidoras, lojas, imprensa, crítica, etc. A globalização parece ter os dois efeitos: da parte de quem cria música, as influências de todo o mundo misturam-se cada vez mais e as categorias musicais diluem-se; da parte das restantes profissões, parece haver cada vez mais a necessidade de organizar e compartimentar. O *Undercovers* está catalogado no *iTunes* como um álbum de jazz. Mas as canções que deram origem às suas versões têm catalogações tão diversas como *rock*, *alternative*, *electronic*, *MPB*, *vocal*, *pop*, *easy listening*, etc. Os rótulos são cada vez mais e não parecem ter fim à vista, com as confusões e interpretações erradas que daí podem advir. Supostamente criados para ajudar o consumidor a melhor encontrar o que procura, os rótulos musicais, muitas vezes, baralham mais do que ajudam. Mas eles existem e vieram para ficar, em cada vez maior número; daí a sua inclusão neste texto.

O site da revista alemã *Jazz Echo* contém um valioso artigo – que terá sido também publicado na revista em 2003 – com uma entrevista ao duo sobre o álbum *Undercovers*. Nesta



entrevista, Maria João e Mário Laginha comentam sobre cada uma das faixas do álbum em detalhe. O artigo está originalmente escrito em alemão e não foi possível localizar o autor. As citações das próximas páginas, retiradas deste artigo, são traduções para português do texto original.

“Wake Up Dead Man” é a faixa de abertura do álbum. Maria João conta que descobriu a canção no DVD dos U2, *Elevation Tour 2001: Live From Boston*. A cantora adorou a canção e veio depois a descobrir que a sua versão de estúdio tinha sido editada no álbum *Pop*, de 1997, catalogado no *iTunes* como *rock*. Laginha acrescenta que a canção chamou a atenção dos dois, por ser uma bela canção e não ser muito conhecida, não se impunha directamente ao ouvinte. («Undercovers», 2003). A canção dos U2 está em Sol sustenido menor, mas a sua versão no *Undercovers* aparece em Mi menor. Neste caso a alteração de tonalidade para a voz de Maria João revela-se eficiente. Na versão original, Bono, o cantor dos U2, canta a melodia da canção num registo médio-grave, suave e intimista. Durante a primeira metade da canção, a sua voz não sobe acima do Sol sustenido 2, e passa bastante tempo abaixo desta nota. A partir do meio da canção, surge um refrão cantado na oitava de cima, onde Bono canta em falsete, contribuindo para o aumento da energia deste refrão, já sublinhado pelo arranjo do resto da banda. A dinâmica volta depois a baixar e o cantor regressa à oitava baixa para mais um verso antes do refrão final, novamente na oitava de cima. Em *Undercovers*, Maria João canta esta canção também no seu registo médio-grave, fazendo corresponder o Sol sustenido 2 de Bono ao seu Mi 3. Esta é uma escolha acertada, não só pelo registo mais apropriado para que a voz de João possa reproduzir o ambiente intimista da canção original, mas como pela favorabilidade que este tom traz para a guitarra acústica, o instrumento que partilha aqui com o sintetizador o papel de suporte harmónico neste arranjo. Ao contrário da versão dos U2, aqui não existe a subida de oitava da voz nos refrões finais, mantendo-se o mesmo tom intimista do princípio ao fim. Na verdade, do ponto de vista do arranjo, esta versão de “Wake Up Dead Man” permanece bastante minimalista. A instrumentação é sempre a mesma do início ao final, servindo constantemente como suporte da voz e da mensagem da canção. Não havendo introdução, a faixa começa directamente no início do primeiro A da voz, acompanhada pela guitarra acústica, por um sintetizador que toca uma espécie de bordão electrónico, pelo contrabaixo e por uma percussão muito discreta, tocada com as mãos. O arranjo segue com esta mesma textura até ao fim da canção. A voz vai sendo pontuada por algumas frases improvisadas pela guitarra acústica de Mário Delgado e este é o único aspecto que evidencia algum tipo de improvisação nesta versão, embora seja uma improvisação desprovida de qualquer aproximação à linguagem mais tradicional do jazz. O acompanhamento e os comentários melódicos de Delgado estão mais



próximos da linguagem do folk acústico norte-americano. Mário Laginha, nesta canção, decidiu deixar de lado o seu instrumento de eleição – o piano – para simplesmente tocar um acompanhamento sóbrio e envolvente no sintetizador. De uma maneira geral, esta versão de “Wake Up Dead Man” não contém qualquer elemento que transporte o ouvinte para o universo do jazz: não tem solos improvisados, não tem qualquer tipo de exuberância rítmica ou harmónica, não contém melodias vertiginosas ou dissonâncias propositadamente acrescentadas. É uma versão da canção que poderia figurar em qualquer álbum de música pop, um caso em que Maria João e Mário Laginha decidiram preservar o espírito simples e intimista da canção original.

A segunda faixa de *Undercovers* é “Tom Traubert’s Blues” de Tom Waits. A sua primeira versão gravada aparece no álbum *Small Change*, de 1976, catalogado no *iTunes* como *alternative*. No álbum de Waits, a canção aparece creditada com um título mais longo: “Tom Traubert’s Blues (Four Sheets To The Wind In Copenhagen)”. Tom Waits não é uma figura completamente estranha à comunidade do jazz. Embora os seus álbuns não sejam habitualmente considerados como álbuns de jazz, existe alguma proximidade na escolha dos seus músicos e nos arranjos de várias canções, com uma forte presença de elementos de jazz. No álbum *Small Change*, por exemplo, a bateria é tocada por Shelly Manne e o saxofone tenor está a cargo de Lew Tabackin, dois nomes reconhecidos no universo do jazz. Por outro lado, para além dos standards, as canções de Tom Waits são recorrentemente uma fonte de repertório para muitos músicos de jazz que desejam criar versões de canções populares. Maria João e Mário Laginha não são excepção e *Undercovers* contém versões de duas canções de Waits, o único autor a ter aqui este privilégio<sup>77</sup>.

Na carreira de Tom Waits, “Tom Traubert’s Blues” é uma das canções mais representativas do interessante contraste que nesta época o músico explorava, entre a doçura dos arranjos cinematográficos para orquestra de cordas e o timbre rouco e rasgado da sua voz característica. Waits é conhecido por ser um contador de histórias nas suas canções. “Tom Traubert’s Blues” é uma balada em Fá maior com um refrão recorrente, no meio de uma longa letra que conta uma história repleta de imagens e figuras de estilo. No meio de um romântico arranjo de cordas, a sua voz soa como um lamento doloroso e nostálgico. A escolha da canção terá sido de Laginha: “Eu sempre gostei desta canção. Eu queria mesmo tê-la neste álbum, mas

---

<sup>77</sup> De acordo com Mário Laginha, durante as sessões de estúdio de *Undercovers*, foram gravadas versões de duas canções do artista Prince, mas estas não obtiveram as devidas autorizações para serem editadas no álbum (Frota, 2002a, p. 28). Não são conhecidas edições públicas posteriores destas duas gravações, mas o duo chegou a interpretar as canções nos seus concertos de promoção.

a Maria não estava muito convencida” (como citado em «Undercovers», 2003). Maria João justifica:

Eu fiquei assustada. O que é que eu iria fazer com ela? Como é que iria cantá-la? Basta comparar a minha voz fininha com o aparelho do Tom... Esta canção era uma das mais difíceis! Para mim, o Tom Waits é um dos maiores! (idem)

Mário Laginha acrescenta:

“Tom Traubert’s Blues” é uma canção absolutamente perfeita. Quando se planeia fazer um álbum como este, não nos podemos deter com medos ou preconceitos. Nós escolhemos as canções que pretendemos defender e muitas delas já têm a sua versão “definitiva”. Mas nós amamos estas canções e queríamos fazer as nossas próprias interpretações. Não melhor, apenas diferente.” (idem)

Estas afirmações são demonstrativas da vontade destes músicos: ao invés de criar versões que sirvam como veículo para as suas improvisações – como é tradicionalmente uma das razões pela qual os músicos de jazz usam os standards – a preocupação de Laginha e João foi em homenagear as canções e os seus autores, procurando criar versões diferentes das originais, onde eles próprios se revejam, mas tentando igualmente servir a canção o melhor que souberem, sem a desvirtuar. Em “Tom Traubert’s Blues”, o duo optou por manter a principal característica da gravação original: a predominância da orquestra de cordas. A tonalidade de Fá maior manteve-se, mas Mário Laginha decidiu escrever um novo arranjo de cordas. O resultado contém algumas rearmonizações mais contemporâneas, mas que não se tornam demasiado salientes ou contrastantes. O bom gosto impera aqui, com a introdução da orquestra a dar entrada à voz, inicialmente acompanhada apenas pelo piano e contrabaixo. Estes dois instrumentos prosseguem como suporte de base até final, enquanto a orquestra de cordas vai evoluindo e acrescentando elementos, desde uma entrada tímida das violas, até aos *tuttis* que lembram o arranjo original, passando por uma parte com todos em *pizzicato*, ou por uma parte em que um violino solista faz contraponto à voz principal. No seu todo, a atmosfera desta versão é fiel à canção original, com um arranjo de cordas actualizado que serve de suporte à história contada pela voz de João. E será aqui que reside o maior problema: esta é uma das versões que teria beneficiado bastante de uma transposição da tonalidade. Quando antes se disse que a voz de Tom Waits soa como um lamento por cima das cordas, essa carga emocional é ajudada, não só pela sua voz rasgada, mas também pela maneira como o tom escolhido favorece a sua voz

no registo que foi utilizado. As notas mais agudas que Waits canta estão na zona do Dó 3 – a dominante – e Ré 3. Para um cantor masculino, estas notas estão numa região média-aguda e já são projectadas com algum grau de tensão que, a somar ao timbre rouco de Tom Waits, ganham uma carga emocional acrescida e bem-sucedida nesta canção. Ao manter o tom de Fá maior e cantando na mesma oitava que Waits, Maria João é forçada a cantar a melodia num registo demasiado grave para que se consiga o mesmo efeito interpretativo. A figura 11 ajuda a ilustrar esta ideia.

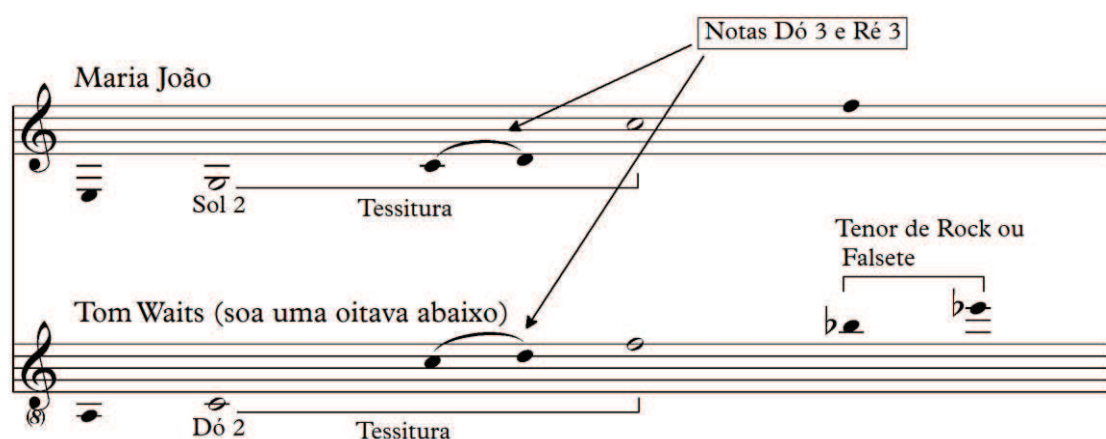


Figura 11. Ilustração de como as mesmas notas cantadas por Maria João ou Tom Waits não ocupam o mesmo registo dentro das tessituras vocais comuns anteriormente apresentadas.

O resultado desta lacuna é que a versão de “Tom Traubert’s Blues” em *Undercovers* soa mais sussurrada e intimista que a original. Maria João, encostada ao seu registo grave durante toda a canção, procura dar o seu melhor na interpretação da melodia e na perceptibilidade do texto, mas falha em criar a onda de emoção e lamento que Tom Waits consegue na sua versão. Para lá deste aspecto, a canção soa muito competente, com um arranjo interessante, mas permanece tão afastada do jazz quanto a versão original, com uma total ausência de secções de solos improvisados ou alguma outra audácia, seja rítmica, melódica ou harmónica.

Uma versão dos Beatles é frequentemente a primeira escolha, quando um músico de jazz pretende recriar uma canção popular sem querer recorrer aos standards do *Great American Songbook*. A marca que o grupo britânico deixou na música pop-rock e na cultura popular dos anos 60 e 70, tornou-os uma referência incontornável à qual a comunidade do jazz não conseguiu permanecer impermeável. “Blackbird” – a terceira canção de *Undercovers*, aqui creditada como “Black Bird” – já foi adaptada tantas vezes por músicos de jazz que quase

poderia ser considerada um *novo standard*, embora esta opinião seja algo controversa<sup>78</sup>. A canção surge catalogada no *iTunes* como *rock*. Se ela aparecesse num qualquer outro álbum de Maria João e Mário Laginha, não seria a sua presença que iria diminuir o seu estatuto de álbum de jazz. Em *Undercovers*, Maria João decidiu dar-lhe um toque africano: “Há um coro de dez elementos na canção, que nós gravámos em Moçambique. Foi bastante difícil fazê-los soar ‘africanos’. Passámos a tarde toda a lutar contra as suas vozes ‘treinadas’. Eu soava mais ‘ethno’ do que qualquer um deles” (como citada em «Undercovers», 2003). O problema da escolha da tonalidade coloca-se também aqui, mas não com o mesmo grau de importância. A canção original foi gravada na voz de Paul McCartney e a sua melodia ocupa o âmbito de uma quinta perfeita, com notas que ocorrem entre a tónica, Sol 2, e a dominante, Ré 3. A exceção é uma pequena frase de blues no final da forma que começa na tónica superior, Sol 3 e desce novamente para a oitava inferior. McCartney canta a canção no seu registo médio e esta frase de blues marca o final da forma de uma maneira intensa, com o cantor a ter de alcançar a primeira nota realmente aguda da melodia. Mas esta acontece tão rapidamente e numa melodia descendente que lhe retira alguma da sua importância enquanto tónica superior. Maria João canta “Blackbird” no mesmo tom e na mesma oitava que McCartney, o que significa que a canção aparece em *Undercovers* com um timbre mais escuro e intimista. Mas, ao contrário da versão de “Tom Traubert’s Blues”, a voz grave de João explora aqui um contraste interessante com a energia criada pelo arranjo mais africano. A melodia sugerida originalmente na introdução pela guitarra de McCartney, é reproduzida por Maria João com a sua voz, desta vez na oitava alta, com vários *overdubs*<sup>79</sup>, em que a cantora canta a melodia de boca fechada, uma técnica conhecida no meio da música popular anglo-saxónica como *humming the melody*. Esta introdução é imediatamente marcada também pela presença forte da percussão, com um padrão rítmico, interessante pela sua irregularidade, num gesto mais étnico e menos pop do que seria de esperar para esta canção. O papel da guitarra, central na versão de McCartney, é aqui substituído pelo piano de Mário Laginha, acompanhado pelo contrabaixo. A junção destes três instrumentos e a maneira como estão a ser tocados, dão um impulso e uma energia quase festiva, o que gera um contraste interessante com a melodia da voz, grave e sussurrada ao ponto de parecer fisicamente muito próxima do ouvinte. A faixa dura 3:17 minutos. Durante os quase dois primeiros minutos, esta é a atmosfera sonora da canção. A partir do terço final, surge então o coro Majescoral, anunciado na citação anterior de Maria João. Primeiro subtilmente, para

---

<sup>78</sup> Ver página 69.

<sup>79</sup> Técnica de estúdio em que a mesma voz – ou qualquer outro instrumento – pode ser gravado várias vezes em várias pistas, que depois serão reproduzidas em simultâneo, criando a ilusão falsa de um aumento do número de pessoas a cantar, ou de instrumentos a tocar.

depois tomar conta de todo espaço sonoro, o coro encerra a canção, de onde se retiraram, entretanto, o piano e o contrabaixo, para ficarem só as vozes com a percussão, numa alegre polifonia de várias frases musicais a concorrerem em simultâneo, como que a recriar uma festa tribal africana. Um desfecho algo inesperado e globalizante para uma canção dos Beatles, mas que não deixa de ser um gesto que caminha no sentido da fusão de diferentes culturas musicais, algo que se costuma observar mais junto dos artistas de jazz do que no universo da música comercial de massas. Um outro aspecto que, de certa forma, aproxima esta versão do jazz é a inclusão de uma secção improvisada, inexistente na versão original. Aos 1:14, a voz de Maria João sai de cena com um acorde suspenso que deixa tudo em aberto para um solo de piano de Mário Laginha. Durante oito compassos, o pianista esboça uma pequena improvisação sobre uma nota pedal. É certo que é curta e contida; Laginha improvisa quase apenas com acordes, sem tocar uma única frase de colcheias ou semicolcheias tipicamente bebop e sem se afastar muito da atmosfera que a canção já trazia até aí. Pode considerar-se que o pianista procurou criar um pequeno solo, contido, com bom gosto e propositadamente não-virtuoso. Mas não deixa de criar aqui uma espécie de limbo que deixa o ouvinte na dúvida sobre se isto poderia ter sido um solo improvisado, bastante mais extenso e virtuoso, como os que Laginha faz noutros contextos mais jazz, ou se se trata de facto de um pequeno solo, com o tamanho mais que suficiente para funcionar como uma espécie de separador entre duas partes da canção, o que neste caso, será um gesto muito comum num ambiente pop-rock.

“Unravel” é a faixa número 4 de *Undercovers*. Interpretada pela primeira vez pela cantora islandesa Björk, a canção apareceu no seu álbum de 1997, *Homogenic*, classificado no *iTunes* como *electronic*. É a primeira canção no alinhamento de *Undercovers* que foi originalmente gravada por uma voz feminina. Acerca desta canção, Mário Laginha assume que “na interpretação da canção ‘Unravel’, decidimos que seria uma versão completamente acústica, porque a Björk já usa sons electrónicos desde sempre” (como citado em «Undercovers», 2003). Maria João acrescenta:

Esta foi provavelmente a única peça em que ficámos em total desacordo. Eu estava sinceramente preocupada que as nossas vozes soassem muito parecidas. Eu queria um arranjo que ficasse muito diferente do original, para que ninguém mais tarde pudesse afirmar que eu estava a tentar soar como a Björk. Eventualmente, acabámos por nos decidir por uma abordagem acústica, e devo dizer que ficou muito bem. (idem)

Quanto ao uso da electrónica, Mário Laginha sabia do que estava a falar. “Unravel” de Björk é totalmente electrónica na sua instrumentação e a opção de seguir na direcção oposta foi sensata. A instrumentação acústica da versão de *Undercovers* consiste em piano, guitarra acústica, contrabaixo e percussão. Em relação aos receios de similaridades entre as vozes, Maria João, entre os diferentes timbres que explora com a sua voz, costuma gerar um em particular, que tem funcionado como uma espécie de assinatura pessoal ao longo da sua carreira. Trata-se da maneira como a cantora coloca a sua voz de tal forma que soa como a voz de uma criança e não de uma mulher adulta. Este timbre peculiar, usado muitas vezes por Maria João, está particularmente presente nesta versão. A canção manteve a sua tonalidade original, mas, enquanto a voz de Björk soa cheia e adulta, no arranjo de *Undercovers* a voz de Maria João soa fina e infantil, o que pode até dar a sensação de que o tom da canção ficou mais alto. Mas não é verdade, o tom manteve-se e é a colocação de Maria João que a faz distanciar-se do timbre de Björk.

“Unravel” é uma canção muito simples, mas ao mesmo tempo engenhosa. Baseia-se num vamp assente num bordão electrónico, cujo timbre lembra vagamente um *sample* processado de um saxofone tenor. O vamp é engenhoso porque, na sua simplicidade, torna-se ambíguo harmonicamente. A figura 12 representa este vamp.

#### Vamp de "Unravel", versão Björk

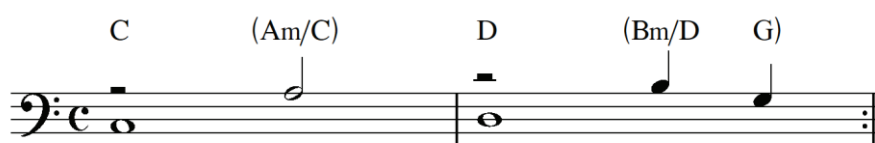


Figura 12. Vamp de "Unravel", na versão original de Björk. A sua simplicidade sugere alguma ambiguidade harmónica.

Às notas Dó e Ré no baixo, que sugerem os acordes de C e D maiores, juntam-se um intervalo de sexta no primeiro compasso e uma sexta e uma quarta no segundo. Assim o primeiro compasso poderia ser cifrado como C, mas o intervalo de sexta sugere Am/C; o segundo compasso seria cifrado como D, mas o mesmo intervalo de sexta anuncia uma figura semelhante à do compasso anterior, criando a ilusão de um Bm/D; por fim, a nota que se junta no quarto tempo, desenha o acorde da tónica em segunda inversão, embora só se ouça mesmo a tónica Sol no tempo final. Formam-se assim os acordes incompletos de Am/C, Bm/D e G, os graus ii, iii e I em Sol maior. Há aqui implícita duas ideias. Uma de continuidade, por não haver nunca um repouso na tónica Sol maior, dado que o acorde I aparece numa zona ritmicamente

fraca do ciclo; outra de ambiguidade, uma vez que a melodia parece soar em Mi menor éolio, com um carácter algo pentatónico e várias resoluções melódicas nas notas Mi e Sol, contrariando a leve sugestão de Sol maior da harmonia. A forma da canção desenrola-se apoiada na melodia, até terminar numa cadência modal bVII-I, com os acordes Ré maior e Mi menor no final da primeira parte, acabando por se confirmar a tónica em Mi menor. A letra repete-se toda mais uma vez, terminando novamente na cadência em Mi menor, para depois retornar ao vamp. O andamento lento, em compasso quaternário, com toda a envolvimento da electrónica sob a voz de Björk, que parece atrasar ritmicamente a entrada de cada palavra e cada frase, transmite uma sensação de lentidão flutuante. A subdivisão da percussão electrónica é frugal mas, ainda assim, suficiente para colocar em destaque a cinética constante – para regressar à terminologia de Lopes (2008) – da articulação arrastada de Björk. Em *Undercovers*, o andamento aparece ligeiramente mais rápido e parece que tudo se move mais depressa, com um arranjo mais subdividido ritmicamente da parte da percussão e do piano. A introdução desta versão tem inclusive um vamp diferente, representado na figura 13. Neste vamp existe mais subdivisão rítmica e as pausas de colcheia nos tempos fortes sugerem mais movimento do que na versão de Björk.

#### Vamp da introdução de "Unravel", versão *Undercovers*



Figura 13. Vamp da introdução de "Unravel" na versão de *Undercovers*, com o ritmo mais subdividido e com pausas nos tempos fortes.

Esta sugestão de movimento pode ser explicada através do modelo de análise *Just in Time* de Eduardo Lopes (2003). Os tempos mais fracos do compasso quaternário, o segundo e o quarto, recebem as notas mais longas e, portanto, mais salientes. Esta acentuação, contrária à métrica, gera movimento cinético não-resolvido, porque não se chega a escutar uma nota grave apoiada num tempo forte do compasso seguinte. Em vez disso, os primeiro e terceiro tempos são pontuados por notas agudas no piano, que trazem pouco peso harmónico a toda a construção. Para além desta colocação em tempos instáveis do estrato métrico, as duas semínimas nos segundo e quarto tempos recebem ainda mais energia pela colocação das colcheias imediatamente antes, repetindo-se constantemente uma célula rítmica do tipo *curta-longa* e ganhando a segunda nota mais acentuação. Ao nível métrico, este vamp tem notas



agudas do piano nos tempos mais fortes, com pausas na região grave, seguidas de notas graves e acordes longos nos tempos mais fracos, criando uma sensação de energia cinética constante.

Quando a voz começa com o texto, a linha de baixo simplifica-se e passa apenas a basear-se em dois intervalos de sexta – Dó-Lá e Ré-Si – nos primeiro e terceiro tempos, num esboço ainda mais simples do que a versão original. Mas a subdivisão da percussão e o acompanhamento mais elaborado do piano persistem durante praticamente toda a canção. O piano de Leginha está presente desde o início, apoiado ritmicamente no vamp, mas com uma escolha de notas mais livre. Os restantes instrumentos juntam-se depois, com a percussão subtilmente a subdividir o tempo em semicolcheias, enquanto a guitarra acústica preenche o espaço com sons harmónicos ou notas longas. A forma da canção desenrola-se sobre a melodia, tal como no original e, para dar um toque ainda mais orgânico, o grupo faz um pequeno *rallentando* na cadência modal que marca o final da forma. Também como na versão de Björk, a forma é retomada com a repetição da letra e, novamente, com o *rallentando* a sublinhar a cadência final. Na versão original, a canção terminaria aqui, mas Leginha e João decidiram estender mais um pouco. A faixa está praticamente ainda a meio e o grupo regressa ao vamp mais elaborado da introdução, para que Maria João desenvolva um jogo de vozes em *overdub*, já anunciado ao longo do arranjo. A ideia já vinha da versão de Björk, que contém também *overdubs* da sua própria voz e que funcionam com uma espécie de resposta, ou eco, à melodia da voz principal. Maria João, durante a exposição da canção, reproduziu os *overdubs* da versão original, mas nesta altura do arranjo, passa a explorar o conceito mais profundamente. Tal como em “Blackbird”, onde Mário Leginha faz um pequeno solo, improvisado, mas contido, Maria João cria aqui, para todos os efeitos, uma secção improvisada. Talvez não tenha a exuberância esperada numa performance de jazz; não se ouvem aqui frases bebop ou passagens de scat mais tradicional. Mas a postura de Mário Leginha e Maria João, ao entenderem recriar a canção de Björk, acrescentando-lhe alguma riqueza rítmica e harmónica, ao estenderem a forma para incluir uma secção improvisada no final da performance, estão a ser mais músicos de jazz do que de pop. De uma forma contida, é certo, e eles são os primeiros a admitir; mas há por trás deste arranjo, toda uma atitude de músicos de jazz a trabalharem sobre material pop.

A canção de Caetano Veloso, “O Quereres”, não podia soar mais a pop-rock brasileiro dos anos 80. Desde a introdução de piano, com o típico som de um Yamaha CP-70 com efeito de *chorus*, passando pelos timbres do baixo eléctrico e da guitarra eléctrica, terminando com os *breaks* de bateria electrónica Simmons, está tudo lá. A canção, classificada no *iTunes* como MPB – termo que será tratado mais adiante – tem origem no álbum *Velo*, de 1984 e foi sugerida por Nuno Artur Silva, o tal amigo de Leginha e João que impulsionou bastante a criação do

*Undercovers* e deu uma forte contribuição na escolha do repertório. Aquela que veio a ser a faixa número 5 do álbum, tinha mesmo de levar uma volta, como conta Maria João:

A canção não é uma das minhas favoritas, mas o texto é incrível... Eu tive a ideia fazer *rap* com ele. Da maneira como ficou, acaba por ser a canção que mais se distancia da original. Continua ainda a ter muito a ver com o Caetano; talvez não tanto com a música que ele faz, mas com a sua mente aberta para a novidade. (como citada em «*Undercovers*», 2003)

E um *rap* ficou. Apesar de esta ser mais uma das canções que poderia sofrer do problema da falta de mudança de tonalidade, por ter sido gravada inicialmente por uma voz masculina, como o texto é quase todo declamado e não cantado, o problema não se coloca. A única parte cantada é o refrão “Ah! bruta flor do querer...”, que Caetano originalmente cantou como um arpejo menor de sétima sobre a nota Si bemol, alcançando o já bastante agudo Lá bemol 3. Maria João canta este arpejo no mesmo tom e na mesma oitava sem qualquer dificuldade e num registo confortável.

Tal como aconteceu em “Unravel”, esta versão tem, na sua parte final, uma secção reservada para a improvisação vocal de Maria João, onde no original não existia. A técnica de *overdub* é igualmente usada e Maria João tem um diálogo improvisado consigo própria. Numa faixa que dura 3:31, o solo final de João dura pouco mais de um minuto, o que já é uma proporção considerável para uma secção improvisada, especialmente se se quiser considerar esta música como material pop. A cantora improvisa no seu estilo habitual, muito rítmico e fazendo uso de vários recursos sonoros, incluindo a sua própria respiração como artefacto rítmico. Trata-se de um solo tão válido como tantos outros que se podem encontrar noutros álbuns de Maria João, onde não há o risco de uma não-validação como material jazz.

“O Quereres” de *Undercovers* tem um andamento mais rápido que o original. Maria João executa o seu *rap* sobre uma secção rítmica intensa e agressiva, protagonizada pela percussão com timbres metálicos e pesados, e por um uníssono bastante cromático entre o baixo eléctrico e o piano. Não se ouvem acordes, apenas linhas melódicas, graves, cromáticas e ritmicamente audazes. Todo este ambiente sonoro é pontuado por sons de sintetizador, que contribuem para a criação de uma atmosfera urbana e algo alucinada. Quer se considere esta versão mais ou menos próxima do universo do jazz, não se poderá acusar Mário Laginha e Maria João de terem cedido ao comercialismo do mundo pop, como muitas vezes se aponta o dedo a alguns músicos de jazz que adaptam este tipo de música. Em “O Quereres”, João e

Laginha exploram uma sonoridade mais obscura e sombria, mais urbana e agressiva. Algumas linhas de unísono do baixo com o piano lembram jazz-rock, mas nunca pop comercial. Maria João canta com os seus diferentes timbres, alguns estridentes, outros graves e abrutalhados, sem nunca pensar que terá de agradar comercialmente a ninguém. Esta é uma versão honesta de músicos que procuram quebrar barreiras estilísticas e engrandecer a sua arte sem obedecer a compromissos comerciais. Com estes argumentos e com uma secção improvisada que preenche quase um terço da gravação, pode considerar-se que Mário Laginha e Maria João estão aqui a criar *o seu jazz*.

A faixa número 6, “Charles On A Sunday With Sunday Clothes” é o único original de João e Laginha neste álbum. Embora os músicos considerem que é uma versão deles próprios, não será aqui analisada. Em número 7 chega-nos “Both Sides Now” de Joni Mitchell, aqui creditada como “From Both Sides Now”. A relação de Joni Mitchell com o jazz e a atracção que os músicos de jazz têm pela sua música, está sobejamente tratada no capítulo deste trabalho sobre o pianista Herbie Hancock<sup>80</sup>. Importa, no entanto, fazer uma análise de como a canção foi recriada em *Undercovers*. Maria João confessa: “A Joni Mitchell é absolutamente obrigatória. . . . foi uma das minhas primeiras e mais fortes influências. Quando era mais nova, não me fartava de a escutar.” (como citada em «Undercovers», 2003). Mário Laginha acrescenta uma informação importante: “Como base, não usámos a versão original aqui, mas antes aquela para a qual Vince Mendoza fez um arranjo de cordas, que está no ‘Both Sides Now’ (2000). É verdadeiramente esmagadora” (idem). Laginha refere-se ao álbum de Mitchell com o mesmo nome da canção, editado em 2000 e aclamado pela crítica. Neste álbum, catalogado no *iTunes* como *vocal*, Mitchell, com uma voz mais madura e grave, cantou a canção em Ré maior, um grande contraste em relação à sua versão mais antiga, do álbum *Clouds*, de 1969, reconhecido no *iTunes* como *rock*, em que gravou “Both Sides Now” na tonalidade de Fá sustenido maior. Se o duo de *Undercovers* optou por se basear na versão mais recente, a tonalidade escolhida está mais próxima da antiga: Fá maior. No *Undercovers* a canção começa com um *loop* electrónico cujo *sample* faz lembrar o timbre de tablas indianas, num padrão rítmico de repetição constante e hipnótica. O *loop* permanece durante toda a canção, embora passe imediatamente para segundo plano quando entram o piano, o contrabaixo e a percussão. A canção é apresentada pela voz de uma forma semelhante à original, mas com um andamento mais rápido e uma secção rítmica mais enérgica. Ao contrário da versão de Herbie Hancock em *River: The Joni Letters* (2007), que é instrumental e está quase irreconhecível, esta versão deixa transparecer claramente a canção de Mitchell. Para lá do *loop* electrónico constante, o

---

<sup>80</sup> Ver página 193 e seguintes.

acompanhamento da banda é tão jazz quanto possível. O trio de piano, contrabaixo e percussão executa a canção sem se comprometer com qualquer rigidez. Os acordes de piano percorrem livremente a harmonia com comentários por trás da voz, como um acompanhador clássico de uma cantora de jazz; o contrabaixo e a percussão, para além de uma ou outra convenção escrita algures para ajudar o piano, também acompanham bastante livremente. A diferença é que, em vez de estarem a tocar um standard com ritmo de swing, estes músicos estão a tocar jazz sobre uma canção de Joni Mitchell. A versão não tem qualquer secção de solos, é um facto; mas também há canções em *River* que não a têm, e não restam dúvidas que este se trata de um álbum de jazz. Maria João e Mário Laginha quiseram recriar o melhor possível uma canção que ambos admiram. A sua interpretação é sentida, honesta e não fica atrás de qualquer uma das versões de Mitchell recriadas por Hancock no seu *River*.

A oitava faixa de *Undercovers* é uma canção do britânico Sting e chama-se “Love Is The Seventh Wave”, catalogada no *iTunes* como *pop*. O músico lançou o seu primeiro álbum a solo, *The Dream of The Blue Turtles*, em 1985. Esta canção pertence a este álbum, que na altura deu que falar porque Sting havia recrutado um grupo de músicos de jazz para o acompanhar na sua nova aventura, um gesto que pareceu estranho aos admiradores da sua anterior banda de rock, os The Police. Os músicos da recém-formada banda na altura eram Kenny Kirkland, Darryl Jones, Omar Hakim e Branford Marsalis, todos eles nomes reconhecidos da comunidade do jazz de então. O formato e o álbum foram um verdadeiro sucesso comercial e permitiram uma nova criação de pontes entre o jazz e o rock. O nome de Sting, assim como o de Joni Mitchell, não é, portanto, completamente estranho ao universo do jazz. Acerca da escolha desta canção, Maria João comenta:

Eu escolhi esta canção porque sou absolutamente fã do Sting. Não é uma das suas canções mais *jazzy* ou *swinging*, mas eu acho-a maravilhosa. A ideia do arranjo foi minha, também. Juntei toda a gente no estúdio para cantar. Todos se aventuraram em frente ao microfone. (como citada em «Undercovers», 2003)

Com efeito, esta é uma canção alegre e a versão de *Undercovers* tem muitas vozes masculinas nos coros, que são de todos os músicos participantes no álbum – excepto Miguel Ferreira – e ainda o técnico assistente e um dos produtores executivos, de acordo com a ficha técnica. Trata-se de uma simples canção com apenas três acordes que se vão repetindo num vamp constante do início ao fim, com um sabor a *reggae*<sup>81</sup>. Este toque reggae já existia no

---

<sup>81</sup> Estilo de música popular oriundo da Jamaica.

original, mas na versão de *Undercovers*, aparece exacerbado ao ponto de parecer parodiado. A versão começa com uma melodia de introdução, um uníssonos do baixo e do piano que dá então seguimento à exposição da melodia principal da voz. A secção rítmica prossegue, com uma linha de baixo eléctrico tipicamente reggae, apoiada pela percussão e bateria, enquanto o piano faz um acompanhamento com base nos segundo e quarto tempos do compasso quaternário, tocando de vez em quando alguns clusters harmónicos que pretendem ser jocosos e parodiar o estilo. Embora a canção seja originária de uma voz masculina, novamente aqui não se acautelou o aspecto da tonalidade. Sting é um cantor com uma voz relativamente aguda e naquela época gostava de cantar em tons bastante altos. A melodia de “Love Is The Seventh Wave” acontece sensivelmente entre as notas Sol 2 e Mi 3, com especial incidência no Si 2, que para Sting resultam num registo médio-agudo, brilhante e aberto, mas para Maria João, que canta no mesmo tom e na mesma oitava, resultam num registo grave e pouco projectado. A cantora decide aqui adoptar um estilo infantil e brincalhão, em certas passagens mais falado do que cantado, que contrasta alegremente com as vozes masculinas, que soam fortes e bastante graves na oitava baixa, junto ao Si 1. Nesta versão nota-se bastante a dificuldade que Maria João enfrenta, ao tentar articular a melodia numa zona demasiado grave para a sua voz e este é um dos casos em que a transposição do tom da canção teria feito bastante sentido. Para quebrar a rotina da melodia, a cantora decidiu inclusive debitar um dos A’s totalmente declamado, mas o contraste entre declamação e canto neste registo é pequeno. No seu todo, esta versão não acrescenta muito em relação à canção original e no que toca ao conteúdo-jazz – que é o que mais interessa aqui analisar – também não há grande coisa a dizer. “Love Is The Seventh Wave” figura neste álbum eventualmente porque João e Laginha decidiram criar um momento bem-humorado, numa passagem divertida onde eles próprios não se quiseram levar muito a sério.

“O Marco Marciano” é a contribuição do brasileiro Lenine para o *Undercovers* e ganhou a posição 9 no álbum. Em rigor da verdade, esta canção, na sua versão original já não era propriamente uma canção pop. Curiosamente, está catalogada no *iTunes* como *brazilian*, mas é tanto ou mais MPB que “O Quereres” de Caetano Veloso. MPB, a sigla que representa o título *Música Popular Brasileira*, é um termo bastante utilizado no Brasil para definir o tipo de música que Lenine faz. Mas a própria definição de MPB tem as suas subtilezas, como se pode constatar pela definição seguinte:

. . . a expressão música popular brasileira remete a diferentes manifestações musicais próprias do ou produzidas e reproduzidas no Brasil, tais como cantos folclóricos, religiosos ou ritualísticos, ou ainda à noção de uma música produzida ou consumida pelas

camadas populares da sociedade brasileira. Sendo que se propõe aqui o estudo de uma variação da música popular brasileira, ou uma de suas vertentes cujas características técnicas e musicológicas apresentam um hibridismo tão invulgar que a tenuidade do que a difere de outros gêneros, em ritmo, melodia e letras, por vezes não pode ser percebida. Trata-se da MPB, uma categoria musical que abarca músicas com diversos (e às vezes bem distintos) elementos sonoros, podendo designar uma música produzida com apropriações de ritmos e demais aspectos de diversos outros gêneros musicais. (F. M. dos Santos, 2010)

Tal como o jazz, a MPB também pode ter várias definições em simultâneo e abarcar diferentes músicas e influências. De uma maneira geral e sem entrar em grandes detalhes, um músico como Lenine, num mesmo álbum pode ter uma faixa de puro rock, seguida de outra suportada por bases folclóricas da cultura popular brasileira. “O Marco Marciano” cai na segunda definição. A canção tem uma forte influência de um gênero de música e dança folclórica do nordeste brasileiro, chamado *baião*. Para além do ritmo característico, o baião tem também particularidades melódicas interessantes, dado que as suas melodias são habitualmente construídas sobre escalas modais, com a predominância da sétima menor e da quarta aumentada sobre uma escala maior. O resultado melódico é normalmente conhecido na teoria do jazz como o modo lídio-dominante. “O Marco Marciano” não é uma canção folclórica porque não é tocada com instrumentos tradicionais e o conteúdo da letra é bastante contemporâneo; mas para lá destes dois aspectos, uma primeira audição desta canção lembra imediatamente o baião nordestino.

Do ponto de vista de Mário Laginha e Maria João, a adaptação desta canção é uma forte aproximação à cultura musical brasileira, e não tanto ao universo da música pop-rock. E este não é terreno novo para eles: o álbum do duo, *Chorinho Feliz*, foi editado no ano 2000 e nasceu a partir de uma encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos, no âmbito das celebrações dos 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil (Barbosa, sem data). Foi gravado no Brasil, com a colaboração de muitos músicos brasileiros, desde Gilberto Gil a Toninho Horta, passando também por Lenine, o artista aqui adaptado em *Undercovers*.

Se Laginha e João já gostavam bastante de música brasileira antes de *Chorinho Feliz*, a experiência adquirida com a produção desse álbum proporcionou-lhes um conhecimento mais profundo da MPB. A adaptação de “O Marco Marciano” de Lenine em *Undercovers* é nada mais do que uma continuação dessa mesma história. A versão original é introduzida com uma melodia de guitarra harmonizada em terceiras com o falsete da voz de Lenine. Esta mesma



melodia irá funcionar como separador e voltará a aparecer no meio e no final da canção. A melodia principal da canção é exposta em seguida, com a predominância do modo lídio-dominante atrás referido. A instrumentação da canção é bastante simples, mas envolvente: toda a canção decorre acompanhada apenas por várias pistas de diferentes guitarras acústicas em *overdub*, sem qualquer outro instrumento de secção rítmica. A voz principal vai descrevendo uma construção imaginária erguida no planeta Marte, enquanto vozes secundárias vão preenchendo os espaços, com notas de bordão ou discretas melodias que lembram longínquos cânticos tribais. Não existe aqui qualquer secção improvisada ou outro vestígio de aproximação à linguagem do jazz.

A versão de *Undercovers* começa com uma introdução improvisada por Mário Laginha, a solo ao piano. O músico começa com um modo menor, em estilo livre, sem andamento definido, e segue a improvisar, para depois instalar uma melodia pentatónica em Mi maior, que faz a ligação para a canção e que voltará a aparecer no final desta, dessa vez acompanhada pelo contrabaixo. Esta melodia desemboca na entrada de Maria João, com várias vozes em *overdub*, interpretando a introdução de Lenine. A entrada da cantora é acompanhada pela percussão, que toca um padrão rítmico forte e equilibrado, com timbres populares, tocado em instrumentos tradicionais. Nesta versão, Maria João deixa transparecer toda a sua influência e paixão pela cultura das suas raízes moçambicanas. Quando o piano e o contrabaixo entram para se juntar à percussão, com um uníssono grave e imponente, Maria João expõe a melodia principal da canção, enquanto vozes secundárias, também gravadas pela cantora em *overdub*, vão produzindo efeitos rítmicos com a respiração e com os sons guturais que lhe são tão próprios nestas texturas sonoras. Apesar de esta ser mais uma canção originalmente gravada por uma voz masculina, o tom manteve-se; nesta versão a voz de Maria João soa uma oitava acima da de Lenine. Enquanto que Lenine canta num registo médio sobre um arranjo com uma sonoridade relativamente tranquila, acompanhada apenas por guitarras acústicas, Maria João canta numa zona já relativamente aguda e bastante aberta. Mas a maior energia e imponência do arranjo de *Undercovers* acabam por compensar este facto e contribuir para uma sonoridade mais cheia e intensa, onde a voz da cantora consegue brilhar no topo, sem problemas. Nenhuma das duas versões de “O Marco Marciano” tem uma secção de solos improvisados, ou alguma outra referência ao jazz. A nota aqui vai para a introdução de Mário Laginha, que soa livre e improvisada, onde transparece a influência de Keith Jarrett. Infelizmente, para além da melodia pentatónica que volta a aparecer no final do arranjo, esta improvisação de Laginha, por ser a solo e não estar no meio do arranjo, mas mais ainda por não ter qualquer referência à melodia da canção que se segue, poderia ser a introdução de uma outra canção qualquer, não soa



propriamente a um prelúdio para “O Marco Marciano”. Esta introdução e a canção propriamente dita, poderiam ser facilmente duas faixas separadas no álbum.

*Undercovers* mantém-se por terras brasileiras na sua décima faixa. “Este Seu Olhar”, de António Carlos Jobim, é uma verdadeira gema no repertório do compositor brasileiro. A canção é hoje um clássico da bossa nova e aparece em inúmeras compilações do *iTunes*, com diferentes catalogações, para aumentar a confusão. Desde *easy listening a jazz*, passando por *latin jazz*, foram vários os rótulos encontrados para a mesma gravação da canção, dependendo da compilação em que esta se encontrava.

A maneira como o jazz foi influenciado pela bossa nova na década de 60 do século passado, colocam este género brasileiro no topo da lista de influências estrangeiras que conseguiram abrir o jazz americano a um repertório que não fossem apenas canções do *Great American Songbook* ou composições originais de músicos de jazz americanos. A influência das canções e do estilo da bossa nova, que teve como principais pioneiros António Carlos Jobim e João Gilberto, ganhou um passaporte de entrada para o jazz americano através do guitarrista Charlie Byrd e do saxofonista Stan Getz, com o seu álbum conjunto *Jazz Samba*, de 1962. É importante notar aqui que qualquer performance de bossa nova num álbum de jazz, ainda por cima se for uma das clássicas canções de Jobim, é facilmente aceite como uma performance de jazz, mesmo que contenha pouca ou nenhuma improvisação. Este facto deve-se essencialmente a esta proximidade histórica entre os dois estilos. São várias as canções de António Carlos Jobim que, embora não sejam americanas, são consideradas standards de jazz e figuram nos *fakebooks* orientados para esta música. Exemplos disto são as canções “Insensatez” ou “Garota de Ipanema”, que aparecem no seminal *The realbook* com os nomes americanizados de “How Insensitive” e “The Girl From Ipanema”, respectivamente. A canção “Este Seu Olhar” foi gravada pela primeira vez em 1959 num álbum do cantor Luiz Cláudio, sob a direcção de Jobim e com a contribuição de João Gilberto na guitarra. A versão definitiva da canção é a do próprio João Gilberto, do álbum de 1961 cujo nome é, simplesmente, *João Gilberto*. Nesta altura a canção tinha já 12 versões diferentes gravadas (Cabral, 2016). Embora não seja uma das mais favoritas dos músicos americanos, “That Look You Wear” – o título americano da canção – já foi gravada por alguns nomes do jazz, como Charlie Byrd ou Diana Krall. Mário Laginha justifica a escolha da canção:

O Tom Jobim tinha obrigatoriamente de estar neste álbum. A versão do João Gilberto, apenas com o acompanhamento da guitarra, pertence à categoria das “gravações

definitivas”. . . . A ideia do arranjo não demorou a chegar: um bocadinho de distorção, juntar umas cordas... e está feito. (como citado em «Undercovers», 2003)

O resumo de Laginha não poderia ser mais explícito: a gravação de *Undercovers* é mesmo como está aqui descrita. Em vez do piano acústico, o músico escolheu o piano eléctrico *Rhodes*, com um pouco de distorção, para substituir o papel desempenhado pela guitarra na gravação de Gilberto; ao *Rhodes*, junta-se o contrabaixo e juntos acompanham a voz na primeira exposição da canção. Tal como na versão de Gilberto, acontece uma segunda exposição que é uma simples repetição da letra; mas se com João Gilberto, prevalece apenas o acompanhamento da guitarra, na segunda passagem da canção em *Undercovers*, pode escutar-se um discreto arranjo de cordas, inicialmente em *pizzicato* – com uma figura polirrítmica já antes sugerida por Laginha na introdução com o *Rhodes* – para depois passar aos arcos até ao final da canção. Não há secção de solos, não há improvisações nem qualquer outra referência à tradição do jazz. Isto é pura bossa nova, uma homenagem de João e Laginha, não ao jazz influenciado pelo Brasil, mas directamente a João Gilberto e a António Carlos Jobim. Uma nota – desta vez, positiva – em relação à opção de se manter a tonalidade de Mi maior. Se Maria João cantou de forma sussurrada noutras versões aqui tratadas, neste caso é a própria versão original que foi cantada sussurradamente por João Gilberto, no seu estilo inconfundível. A melodia original é cantada por Gilberto na oitava entre Sol sustenido 1 e Sol sustenido 2, zona bastante grave para uma voz masculina, que resulta no tom quente e sussurrado de Gilberto. Maria João canta “Este Seu Olhar” uma oitava acima de Gilberto. O resultado é uma voz mais aberta e projectada sem, no entanto, perder a suavidade que caracteriza a bossa nova. A interpretação da cantora tem isso presente e a versão acaba por ser bem conseguida, discreta e com bom gosto, mas sem se encostar, de forma alguma, àquilo que se poderia considerar uma performance de jazz.

A faixa número 11 de *Undercovers* chama-se “We’ll Be Just Beginning”. Inicialmente não foi fácil localizar a versão original desta canção, pelo facto de ela ter um nome diferente no álbum que lhe deu origem. A canção afinal chama-se “When The World Ends” e foi editada pela primeira vez no álbum *Everyday*, de 2001, da Dave Matthews Band. O álbum não está disponível no *iTunes*, mas a canção aparece em várias gravações ao vivo da banda, sempre sob o rótulo de *rock*. Trata-se de uma composição conjunta do seu líder, o músico americano nascido na África do Sul, Dave Matthews, e do produtor do álbum, Glen Ballard. A frase “We’ll Be Just Beginning” é um dos versos da letra da canção, mas não se conhece a razão pela qual foi alterado o seu nome em *Undercovers*. Mário Laginha ajuda a explicar o arranjo:

Aí a ideia foi: a parte B nesse tema, já no original, é um bocado mais forte, mas ampliámos a diferença para a parte A do tema, que é acústica, mais livre e depois quando entra a parte B... [Maria João:] Dá-lhe! [Mário Laginha:] É rock! Isso deu muito gozo... Não me via a chegar a uma parte e fazer acordes assim [Laginha serve-se da mesa como teclado e canta o acordes]. É o que eu faço. (idem)

Maria João conclui:

Fui eu que escolhi a música e convenci o Mário a fazê-la, porque adoro Dave Matthews Band. Fiquei apaixonada, e gravar aquilo daquela maneira... Não me estava a ver a fazer aquilo [simula colocação vocal mais agressiva]. As primeiras duas vezes resenti-me porque não tenho o hábito de colocar a voz dessa forma. (idem)

Sendo o *Undercovers* um álbum de 2002 e esta canção da Dave Matthews Band, de 2001, não se trata aqui de uma adaptação de material antigo, clássico ou intemporal, mas antes de uma canção que tinha sido lançada no ano anterior e estaria, eventualmente ainda naquela altura, a rodar nos leitores de CDs do público seguidor desta banda. Ao escolher esta canção, Maria João terá agido mais por um impulso enquanto fã da banda, do que propriamente por uma consciência de homenagem a uma canção da sua vida, como terá sido por exemplo, no caso das escolhas de Joni Mitchell ou de Tom Waits.

Esta é a versão mais rock do álbum, mas também uma das que mais conteúdo-jazz tem. No original, a canção é um quaternário médio com uma subdivisão de semicolcheias em sextinas acentuadas em grupos de três, com uma batida forte, balançada e optimista. O som é marcadamente rock na secção rítmica sem, no entanto, conter muitas guitarras com distorção, realçando-se antes neste sector os timbres mais acústicos. A sua forma vai alternando entre duas partes que, tal como Mário Laginha descreve, são relativamente contrastantes em termos de dinâmica, mas também de tonalidade: a parte A é em Si menor, enquanto a B modula directamente para Fá menor, sem qualquer tipo de preparação. No meio da canção há uma parte C, em Ré maior, com uma dinâmica semelhante à da parte A, para onde regressa a canção que irá depois terminar no B. As diferenças de dinâmicas e tonalidades implicam também algumas mudanças de atitude na voz de Dave Matthews, mais contido nas partes A e C, e com mais intensidade e energia na parte B. Matthews é dono de uma voz grave e poderosa, começando a canção na região entre o Ré 2 e o Fá sustenido 2, para depois subir nas partes mais intensas até chegar à região em torno do Ré 3 na parte C.

Em *Undercovers* as tonalidades mantêm-se. Maria João canta uma oitava acima de Matthews, ficando a sua voz num registo médio que não lhe permite explorar o mesmo tom sussurrado de outras versões, mas que ainda assim funciona bem, porque ganha uma boa projecção por cima da banda e tem o espaço necessário na sua tessitura para cantar notas mais agudas e com mais energia nas partes de dinâmica mais forte.

Tal como Mário Laginha descreveu, há um contraste enorme entre as partes A e B. As partes B retêm, de uma maneira geral, a atmosfera da canção original: um padrão de bateria de rock, constante e pesado, e o som de guitarras com distorção – talvez até mais presentes aqui que no original – que, juntamente com o piano, o contrabaixo e a percussão, suportam com firmeza a voz de Maria João, que canta nestas partes num registo mais aberto e rasgado que o habitual. Mas é nas partes A que residem os elementos mais próximos do jazz desta versão. Em vez de contar logo desde o início com o padrão da bateria a tocar uma forte batida rock, o arranjo de *Undercovers* começa numa dinâmica mais suave, apenas com a percussão, o contrabaixo e o piano. O contrabaixo é o suporte central aqui, repetindo ciclicamente as notas dos quatro acordes implícitos nesta parte A, com firmeza e balanço. Em torno dele, a percussão desenvolve uma marcação rítmica de subdivisão com as sextinas da versão original, jogando com as dinâmicas e acentuações, usando apenas timbres de peles tocadas com baquetas. O piano assume aqui uma postura, não de instrumento acompanhador, mas antes dialogante com a voz principal. Logo desde o início da performance e durante a exposição de Maria João da parte A da canção, a postura de Mário Laginha é a de um pianista de jazz, que aproveita a base proporcionada pelo contrabaixo e pela percussão, para tocar frases muito rápidas de semicolcheias em sextinas, jogando com os ritmos, as acentuações, os começos e finais de frases de uma maneira muito jazzística. Não se trata de um solo de piano *per se*; mas a voz e o piano encontram-se aqui no mesmo plano sonoro, em pleno diálogo. Caso se removesse a pista da voz, este momento iria soar a um solo de jazz improvisado. A parte C, em Ré maior, é a que soa mais tranquila de toda a canção, com o piano simplesmente a tocar os acordes com o mesmo ritmo da versão original. Mas quando a parte A é retomada, regressa também o diálogo entre a voz e o piano. As partes A desta versão de “We’ll Be Just Beginning” – ou “When The World Ends”, como se queira – representam sem dúvida uma das passagens com mais conteúdo-jazz de todo o *Undercovers*, numa canção inesperada e num momento da canção igualmente inesperado, e por isso com uma eficácia criativa maior.

O cantor americano Stevie Wonder é o autor da canção que ocupa a faixa 12. “Lately”, do seu álbum *Hotter Than July*, de 1980, catalogado no *iTunes* como *R&B/Soul*, é uma balada romântica, em compasso quaternário, na tonalidade de Ré bemol maior, com uma modulação

no refrão final para Sol bemol maior. A instrumentação é bastante simples, Stevie Wonder faz-se acompanhar apenas por piano e baixo eléctrico. Uma segunda pista de baixo eléctrico em *overdub* dobra em uníssono com o piano uma pequena melodia central que funciona como introdução e separador entre partes. A acusação recorrente de que a música pop é, por vezes, simples demais e cujas harmonias são pouco sofisticadas, não é aplicável a Stevie Wonder. Esta canção tem acordes com sétimas e nonas, acordes suspensos, modulações, dominantes secundários e até uma substituição tritónica. Todos estes artifícios harmónicos, comuns no jazz, são mais raros no pop-rock, mas aparecem nesta e noutras canções de Stevie Wonder. Já Herbie Hancock, ao escolher as canções para o seu emblemático *The New Standard*, de 1996, escolheu uma canção de Wonder – neste caso “You've Got It Bad Girl” de 1972. Foi Hancock quem chegou a referir que as suas escolhas para o álbum deveriam ser canções com mais substância harmónica. Muitas das canções de Stevie Wonder têm esse tipo de substância e não será por essa razão que a música de Wonder não é considerada jazz.

A versão de *Undercovers* é muito semelhante à original. Manteve-se a tonalidade, o andamento, a forma e o acompanhamento simples. A instrumentação é igualmente baseada no piano, mas em vez de ter o apoio do baixo eléctrico, o segundo instrumento que se escuta durante praticamente toda a performance é um piano eléctrico *Rhodes*, processado com um efeito de *tremolo* panorâmico estéreo, com a variação do efeito programada para coincidir com o andamento da canção, o que lhe dá uma espacialidade tridimensional, em particular quando escutada com auscultadores. O contrabaixo acaba por aparecer, quase no final da canção para reforçar na zona grave o momento da modulação, mas fica pouco tempo, acabando por sair ainda antes do final. A maior parte da canção é tocada pelos dois pianos – o acústico de Laginha e o eléctrico de Miguel Ferreira – numa região bastante aguda, mantendo uma textura relativamente regular ritmicamente, efeito que lembra um bocado o som de uma pequena caixa de música. A partir destes timbres e da maneira como os instrumentos são tocados, toda a atmosfera da canção se torna muito suave, nocturna e sonhadora. Stevie Wonder tem uma voz relativamente aguda e costuma cantar em regiões mais altas que o habitual para vozes masculinas. Na canção original, Wonder expõe a melodia na região entre o Fá 2 e o Mi bemol 3, para depois subir bastante mais na modulação, uma quarta perfeita acima. Se esta região parece aguda para uma voz masculina, para Maria João, que canta na mesma oitava de Wonder, o resultado é uma voz suave e quente. Este tom intimista e sussurrado de João, a acrescentar aos dois pianos que soam quase como uma caixa de música, transformam esta canção numa verdadeira canção de embalar. Embora se tenha mantido praticamente tudo da canção original, esta mudança de atmosfera acaba por valorizar a canção, dando-lhe um toque mais actual. Este

é o aspecto mais positivo a assinalar nesta versão. Mas o conteúdo-jazz, que estava ausente na versão original, permanece ausente aqui. A progressão harmónica original prevalece, mas desapareceu a melodia dos separadores. Todo o acompanhamento dos dois pianos é relativamente improvisado, mas sem excessos, apenas como suporte para a voz e para contribuir para o ambiente sonhador da canção. Tal como aconteceu na versão de “Este Seu Olhar”, de António Carlos Jobim, esta é uma homenagem a Stevie Wonder. Laginha e João quiseram criar uma versão muito limpa e sentida:

[Mário Laginha:] Stevie Wonder é fundamental. A nossa primeira escolha foi na verdade “Overjoyed” (do álbum “In Square Circle”, 1985). Eu teria preferido essa canção, mas era muito difícil reinterpretá-la. [Maria João:] Eu gosto mais de “Lately”. O Stevie Wonder é um cantor verdadeiramente extraordinário e esta é uma das suas canções que me toca profundamente. É tão simples e tão grandiosa. [Mário Laginha:] Quando fomos para o estúdio para gravar, tentámos mantê-la o mais simples possível, mas também o mais longe possível daquele estilo típico dos 70’s. Foi por isso que a tocámos apenas com piano e contrabaixo (que só aparece no meio da canção). (como citados em «Undercovers», 2003)

A faixa 13 é uma canção do grupo americano The Beach Boys e chama-se “God Only Knows”. Trata-se de uma composição de um dos fundadores da banda, Brian Wilson, e de Tony Asher, músico que colaborou na criação do álbum *Pet Sounds*, de 1966, onde apareceu pela primeira vez esta canção, classificada como *rock* pelo *iTunes*. De acordo com Maria João, “o factor decisivo na escolha desta peça foi a canção em si, não o facto de ser dos The Beach Boys.” (como citada em «Undercovers», 2003). Os detalhes técnicos ficam a cargo de Mário Laginha:

Esta foi mais uma sugestão do Nuno [Artur Silva]. Eu achei-lhe piada por causa das harmonias, que são um pouco invulgares. Esta é uma questão muito técnica que eu gostaria de explicar: a música baseia-se quase toda em acordes simples, mas com a quinta no baixo. São apenas alguns, mas eu gostei da sua – como poderei dizer? – estranheza. . . . Tínhamos um loop mas não encaixava bem. Então mudámos um pouco a estrutura da canção, mas mantivemos as harmonias. (idem)

De facto, o aspecto mais curioso desta canção é mesmo a progressão harmónica, com vários acordes invertidos e uma modulação discreta mas eficaz dentro das partes A, e ainda



uma outra, que faz surgir brevemente o refrão uma quarta acima, para depois regressar subtilmente à tonalidade inicial. São, no entanto, harmonias baseadas em tríades e com movimentos de baixo mais próximos das harmonias dos períodos barroco ou clássico, do que propriamente progressões típicas de jazz. Na verdade, não há nada nesta canção que lembre jazz. Ritmicamente, é uma típica canção pop dos anos 60, com a pulsação do compasso quaternário colocada em destaque pela percussão, que inclui pandeireta e guizos, por um piano dobrado por um órgão, e o que parece ser um ukelele ou um banjo, que permanecem o tempo todo como pano de fundo. Por cima disto ouve-se na introdução uma trompa e um timbre de flauta, provavelmente produzido por um *Mellotron*<sup>82</sup>. No acompanhamento ouve-se o baixo eléctrico, uma outra pista de órgão, e vozes. Os The Beach Boys eram conhecidos por empregar sempre bastantes vozes nos seus arranjos e esta canção não é excepção. Desde o início que a voz principal aparece logo dobrada em *overdub*; mais adiante entram outras vozes secundárias que desenvolvem um pequeno arranjo polifónico na parte central modulante. Todo o arranjo soa bastante à época. Mário Laginha e Maria João terão de ter puxado pela imaginação para dar uma volta ao seu arranjo. E assim fizeram.

O que era 4/4 passou a 2/2. Ou seja, o andamento ficou mais rápido, mas a pulsação sente-se a metade. A versão de “God Only Knows” do *Undercovers*, começa com o tal *loop* referido por Laginha na citação anterior. O tempo parece mais lento com o *loop*, mas quando entra o piano a tocar, de forma estilizada, a melodia da trompa, percebe-se que a pulsação está afinal a metade e é na subdivisão que cai o tempo original. Todo o ambiente desta versão soa bastante mais sofisticado, com os sons graves providenciados por tambores profundos da percussão – em vez do esperado baixo – e com o piano a flutuar ritmicamente sobre esta e sobre o *loop* electrónico. O arranjo prossegue desta forma, com a exposição da melodia de Maria João, e não terá baixo até ao final. A separar as partes de voz, vão surgindo algumas passagens melódicas que, numa primeira audição, parecem uníssonos de guitarra eléctrica com o piano. Uma consulta à ficha técnica indica que não há guitarra nem baixo nesta gravação; em vez disso Mário Laginha está creditado como tendo tocado piano acústico, um piano eléctrico e voz. As passagens de unísono são afinal entre os pianos, acústico e eléctrico; o acústico é central em toda a canção e o eléctrico vai aparecendo apenas para pontuar estas pequenas melodias. Na parte central modulante, o arranjo apoia-se nestas linhas em unísono e numa nova construção

---

<sup>82</sup> Instrumento electromecânico de teclas, criado nos anos 60. Diz-se que é o antepassado do *sampler*, porque os seus sons provinham de timbres gravados em fitas, que eram depois reproduzidas pelas teclas do instrumento. Por exemplo, uma flauta gravaria uma nota longa, Mi 3, e essa gravação era depois atribuída à tecla correspondente à nota Mi 3 no *Mellotron*.



de vozes em *overdub*, de Maria João, mas também de Laginha, que se destaca aqui como cantor, mais do que nas restantes versões do álbum.

“God Only Knows” soa bastante à época na sua versão original; mas Mário Laginha e Maria João criaram aqui uma versão com uma sonoridade muito mais contemporânea. Sendo esta versão de 2002, soa hoje, 16 anos depois, completamente actual. Não se ouvem solos improvisados ou outras referências ao jazz clássico; mas toda a sonoridade do arranjo tem uma forte componente tímbrica muito usada no jazz contemporâneo. A voz, novamente aqui mais sussurrada pela falta de mudança da tonalidade, soa grave, quente e envolvente; o piano acaba por ter algumas extensões nos *voicings* que modernizam um pouco as harmonias sem as alterar substancialmente; a própria maneira de tocar de Laginha, apenas acompanhado pela percussão e pela electrónica, sem baixo, soa muito jazzística, no sentido mais moderno e abrangente do termo. Esta versão não soa a jazz clássico americano e não tem solos, o que poderá afastar o fãs de jazz mais conservadores e proteccionistas; mas toda a atmosfera envolvente e sofisticada do arranjo e da interpretação está muito próxima da sonoridade de muito do jazz mais moderno que se tem feito. A grande aproximação ao jazz desta versão terá de ser observada nesta perspectiva.

A escolha da canção “Corazón Partío”, de Alejandro Sanz, do seu álbum *Más*, de 1997, foi a que mais polémica levantou na recepção ao *Undercovers*. A sua catalogação no *iTunes* é *latin*. Rui Eduardo Paes escreveu que o álbum de João e Laginha continha “versões de conhecidos temas pop de figuras e grupos como Björk, Beach Boys, Tom Waits, Stevie Wonder, U2, Beatles e outros – com, inclusive, o cantautor romântico Alejandro Sanz no alinhamento” (2015, p. 2). A separação deste nome em relação aos outros e a inserção das palavras “inclusive, o cantautor romântico”, denuncia aqui alguma relutância em aceitar Sanz ao mesmo nível que os restantes. Sílvia Souto Cunha, após usar várias vezes na sua crítica a este álbum a palavra *surpresa*, acaba por afirmar: “E até inclui Alejandro Sanz, mais exactamente com o *hit* popular *Corazón Partio* [sic]” (2002, p. 182). O uso da expressão “até inclui”, deixa escapar um novo nível de espanto e surpresa, talvez por considerar esta canção culturalmente mais distante das restantes. João Miguel Tavares anuncia algumas versões de *Undercovers*: “Do disco constam temas como *Unravel*, de Björk, *Wake Up Dead Man*, dos U2, *Take Me Home*, de Tom Waits, *O Quereres*, de Caetano Veloso, ou mesmo *Corazón Partío*, de Alejandro Sanz, numa magnífica versão *jazzy*.” (2002, p. 41). Novamente aqui a canção de Sanz a ser separada das restantes com um “ou mesmo”, como que a sublinhar uma audácia adicional na escolha desta canção. No jornal *O primeiro de janeiro*, o artigo que anuncia a edição do álbum começa com a seguinte frase: “Até de Alejandro Sanz vai haver versões.”

(«Entre o jazz e as versões surpreendentes», 2002). Mais adiante, quase no final, após o desvendar de muitos dos nomes que figuram no álbum, o artigo contém o seguinte parágrafo: “Além de reinventarem um tema próprio, ‘Charles On A Sunday With Sunday Clothes’, a cantora e o pianista decidiram ainda incluir no álbum a música ‘Córazon Partió’, [sic] de Alejandro Sanz, considerada a mais ‘jazz de todas’” (idem). O uso da expressão “até de” no início do artigo, transporta consigo as ideias de audácia e insolência na escolha de Alejandro Sanz; para além disso, o autor do artigo – que não vinha identificado no jornal – decidiu destacar duas singularidades no mesmo parágrafo: a presença da única composição original do duo e aquela que, para ele, parece ser a escolha mais radical do álbum, separada das restantes e demarcada pela expressão “decidiram ainda incluir”.

Os comentários aqui seleccionados sobre esta escolha que está na faixa 14 de *Undercovers*, colocam em evidência a percepção generalizada de que existem dois tipos de cultura dentro da música popular, uma mais elevada e erudita, outra com uma orientação mais comercial e desvalorizada artisticamente. Este assunto foi já tratado no capítulo dedicado ao pianista Brad Mehldau e nesse momento foram aqui introduzidos os termos da língua inglesa, *highbrow* e *lowbrow*. O autor Lawrence W. Levine escreveu um livro inteiro sobre este assunto. No prólogo do seu livro, Levine explica as motivações que o levaram a escrevê-lo. Dá como exemplo a diferença como são tratadas pela comunidade cultural americana – que inclui críticos, programadores e público – as óperas clássicas europeias e os musicais americanos, ganhando a posição mais alta na hierarquia cultural, a música oriunda da europa. O seguinte excerto é particularmente elucidativo desta ideia de hierarquização cultural:

This world of adjectival boxes, of such crude labels as “highbrow,” “middlebrow,” “lowbrow,” of continual defensiveness and endless emendations; this world in which things could not be truly compared because they were so rarely laid out horizontally, next to one another, but were always positioned above or below each other on an infinite vertical scale, had much to do with the genesis of this book and, I suspect, it will have more than a little to do with its reception. (L. W. Levine, 2002, p. 3)

Levine aponta que as obras não são comparadas num mesmo plano, mas antes hierarquizadas *a priori*, sem passarem por uma análise desinteressada e livre de preconceito. O mesmo parece acontecer com a canção de Alejandro Sanz. Mário Laginha tinha consciência do problema que esta escolha acartava, como é revelado no seguinte excerto de uma entrevista ao jornal *Público*:

Não se pode dizer que a selecção seja óbvia: Alejandro Sanz e Tom Waits? Maria João (MJ): "O Alejandro Sanz foi escolha do Nuno e minha. Aí sim, ele [Mário Laginha] foi renitente. 'Pá, mas para fazer isso, pá, mas para fazer isso é preciso...'". Mário Laginha (ML): "Mas estou contente que ela tenha insistido porque o universo da música vive com muito preconceito. O Nuno pôs as coisas de maneira engraçada: 'Isto é uma provocação. Agarrem nela se quiserem.'" E meteu 'Corazón Partío'. Ela começou logo aos saltos e eu: 'Bem...'". MJ: "É um tema fantástico." ML: "Depois, pensei: 'Então, há-de ser o único tema jazz, em que finalmente os críticos de jazz nos vão enterrar'". (Gomes, 2002)

Esta citação dá uma ideia do que terá acontecido. Maria João gostou imediatamente da proposta de Nuno Artur Silva; Mário Laginha, consciente de estar a fazer um álbum arriscado ao navegar por mares fora do jazz, percebeu logo que a canção iria ser encarada como *lowbrow* pela crítica de jazz mais severa. A insistência de Maria João terá finalmente resultado no consentimento de Laginha, com a condição de que fizessem a canção – mais que as restantes – navegar claramente em águas do jazz, a fim de minimizar os estragos provocados pelas críticas negativas. Numa outra entrevista, Laginha referiu-se a “Corazón Partío” desta forma:

Era perfeitamente claro para nós que este seria o arranjo mais jazzístico de todo o álbum. É também uma das melodias mais complexas harmonicamente. Desta vez os críticos de jazz vão certamente matar-nos. “O único tema verdadeiramente jazz neste álbum?!?!?” perguntarão eles estupefactos. (como citado em «Undercovers», 2003)

E como esta canção foi a que despertou mais curiosidade dos jornalistas, a pergunta aconteceu ainda noutra entrevista:

[Entrevistador: “We’ll Be Just Beginning”] É também uma das escolhas mais surpreendentes... Bem como a do Alejandro Sanz...

[Mário Laginha:] Essa é a provocação (risos).

[Maria João:] Não acho que seja provocação. É uma música como outra qualquer, porreiríssima, muito bem cantada, cheia de «hombre» (risos) e tem um arranjo fantástico. Acho-a uma música bestial. (Frota, 2002a, p. 29)

Os factos são estes: Alejandro Sanz é um artista espanhol com uma carreira de enorme projecção internacional na área da música pop de influência latina. O seu álbum *Más*, de 1997, de onde saiu a canção “Corazón Partío”, vendeu mais de seis milhões de cópias em todo o

mundo, tornando-o assim no álbum mais vendido da história da música em Espanha, país onde vendeu até à data 2,2 milhões de cópias. Os seus 16 álbuns publicados já lhe renderam múltiplos discos de platina em Espanha, na América Latina e nos E.U.A. É o artista espanhol que conquistou o maior número de prémios *Grammy* de sempre. Ao longo da sua carreira, Sanz tem colaborado com nomes tão fortes da música pop internacional, como Alicia Keys, Shakira, Destiny's Child, Laura Pausini, The Corrs, Ivete Sangalo, entre outros. («Alejandro Sanz», sem data). Na altura em que “Corazón Partío” foi lançada no mercado português, tornou-se um enorme sucesso, entrando pelas rádios e televisões de todos os portugueses, várias vezes ao dia, durante semanas a fio. Este tipo de persistência promocional levanta habitualmente o debate acerca do valor comercial da música *versus* o seu valor artístico, havendo sempre alguma crítica mais proteccionista que defende que os dois não podem de maneira alguma estar juntos. Embora em 2018, a canção tenha já caído no esquecimento do grande público e não se tenha tornado um clássico, como “Blackbird” ou “Both Sides Now”, na altura que *Undercovers* foi criado, estava ainda bastante presente na memória colectiva o enorme sucesso da versão original e o próprio nome de Alejandro Sanz. Maria João pareceu não se importar com isso e convenceu Mário Laginha a incluir a canção em *Undercovers*.

Na sua origem, “Corazón Partío” é uma canção que já de si traz algum conteúdo próximo do jazz, em particular do subestilo *latin jazz*. Uma canção elaborada, com diferentes partes, uma harmonia sofisticada, mais próxima da de um standard de jazz do que a maioria das restantes de *Undercovers*, com progressões ii-V-I e acordes dominantes secundários com nonas menores; uma instrumentação com músicos reais e instrumentos acústicos – algo que é demasiadas vezes substituído por electrónica na pop mais comercial – de onde sobressai uma secção de metais muito bem orquestrados à boa maneira latino-americana; duas secções improvisadas, uma delas modulante, com solos de guitarra com cordas de nylon, ao estilo flamenco; uma sonoridade geral muito dançante, com algumas proezas rítmicas até dos coros de fundo e com trompetes nas notas mais agudas, a lembrar as velhas orquestras latino-americanas dos salões de dança. Embora tenha sido um sucesso de vendas, não se trata propriamente de uma canção daquelas muito simples, com um ritmo electrónico insistente que segue, do início ao fim, com a mesma linha de baixo monótona e agressiva. Muito pelo contrário, se se conseguir observar para lá do preconceito de ser música comercial, “Corazón Partío” é uma canção com muita substância para uma boa adaptação. Certamente que Mário Laginha reconheceu isso e ter-se-á sentido dividido entre o potencial da canção e os receios do esmagamento da crítica, não pela canção em si, mas por tudo aquilo que ela poderia representar socioculturalmente, como Tiago Gonçalves, do website *Bodyspace*, muito bem apontou:

. . . em “Córazon Partío” [sic] de Alejandro Sanz, a dupla faz a música mais jazz de todo o disco. Alguma polícia da cultura soube logo classificar como “dispensável” este tema, mais preocupada com o nome do artista do que com a versão final em si. (2003)

Em *Undercovers*, a versão de “Corazón Partío” foi cozinhada com todos os ingredientes do jazz. Um clássico trio de piano, contrabaixo e bateria com vassouras assegura um ambiente de balada jazz. Embora isso não esteja creditado na ficha técnica do álbum, escutam-se também na gravação, para além da bateria com vassouras, alguns timbres adicionais de percussão. O andamento, mais lento que na versão original, retira o carácter dançante à canção, substituindo-o por um ambiente mais intimista em que Maria João canta muito expressivamente no seu registo mais grave, na mesma oitava de Alejandro Sanz, em mais um dos casos onde se optou por manter a tonalidade. Neste caso, o timbre sussurrado de Maria João funciona bem, porque todo o arranjo tem uma suavidade que traz ao imaginário o ambiente de um clube de jazz em fim de noite. O piano de Láginha acompanha livremente por trás da voz, lembrando por vezes alguns *voicings* e ritmos de Herbie Hancock. No final da primeira parte da canção, onde antes era um dos solos de guitarra flamenca, acontece um solo de contrabaixo, o único de todo o álbum. No final da segunda parte da canção, onde se situava a segunda secção de solo da guitarra, existe finalmente um solo de piano. Mário Láginha toma nas suas mãos o momento mais jazz de todo o álbum – não esquecendo, no entanto, as partes A de “We’ll Be Just Beginning” – para transportar a canção para os refrões finais, desta vez sem a modulação da versão original. Toda a performance decorre de uma forma contida, sem exageros, mas com uma tensão emocional, também garantida pela utilização de algumas passagens com notas pedal, inexistentes na versão de Sanz, mas acima de tudo pela capacidade interpretativa do grupo, que consegue com mestria fazer navegar na clareza das águas territoriais do jazz, a canção que mais obscurantismo anunciava nas mentes mais cépticas.

A segunda versão de uma canção de Tom Waits, “Take Me Home”, está na faixa 15, a penúltima do álbum. É igualmente a penúltima faixa no álbum que lhe deu origem, a edição discográfica da banda sonora do filme *One From The Heart*, de 1982, de Francis Ford Coppola, inevitavelmente classificada no *iTunes* como *soundtrack*. A canção em si tem um sabor de fecho, de final de história. O comentário de Mário Láginha:

Tem um tema pequeno e muito simples. Chegámos a pensar em interpretá-lo mais lento e romântico, mas acabámos por recreá-lo quase fielmente. Eu toco apenas alguns acordes

e depois há uma guitarra estilo country. Um detalhe é que a última nota é mais curta. A Maria João diz “you” e a canção termina. (como citado em «Undercovers», 2003)

Sílvia Souto Cunha escreveu: “*Take Me Home*, tema originalmente cantado por Tom Waits, na banda sonora do feérico *One From The Heart/Do Fundo do Coração*, de Francis Ford Coppola.” (2002, p. 182). Lamentavelmente, a jornalista não se preocupou em verificar os factos antes de escrever a crítica; embora da autoria de Waits, a canção é cantada no álbum original apenas por Crystal Gayle, a cantora convidada para participar no projecto. Gayle, oriunda do universo da música country norte-americana, junta a sua voz limpa e cristalina à voz rouca e rasgada de Tom Waits nalguns duetos do álbum, enquanto canta a solo noutras canções, como é o caso de “Take Me Home”. Não são conhecidas quaisquer outras versões da canção, cantadas por Tom Waits. Outro deslize jornalístico acontece no seguinte excerto:

Nem tudo é cem por cento conseguido. A dupla peca onde se esperaria o melhor – nas versões de Tom Waits. Ao que parece, Maria João cai no erro de se tentar aproximar o máximo que possível da voz do cantor americano. O que é absurdo. (Halpern, 2002)

O autor refere-se às “versões” no plural, caindo ele no erro de não ter verificado que uma das versões não é originalmente cantada por Tom Waits. E na que é, Maria João não tenta de todo aproximar-se da voz de Waits, como foi aqui observado.

A canção é, portanto, na sua versão original, cantada por uma voz feminina e a questão da tonalidade não representa aqui qualquer problema para Maria João. Crystal Gayle interpreta a melodia de uma maneira bastante expressiva, com notas longas e *vibrato*, apenas acompanhada ao piano. A canção é muito pequena, com uma performance de apenas 1:35 minutos, sem repetições e com a tal nota longa sobre a palavra *you* no final. É uma simples balada romântica, com uma introdução de piano e uma pequena progressão harmónica tocada apenas duas vezes. Em *Undercovers*, o andamento é um bocado mais rápido, o que resulta numa performance de 1:02 minutos. A canção segue a mesma estrutura e progressão harmónica da versão original. Embora na mesma tonalidade, Maria João opta por se distanciar do timbre e do estilo de Crystal Gayle, interpretando a melodia com notas mais curtas e com uma atitude quase infantil, também ajudada pela aceleração do andamento. A instrumentação, para além do piano – aqui com os acordes mais em bloco e não tão arpejados – conta com o contrabaixo e com a tal guitarra country referida por Mário Laginha. Antes da palavra *you* no final, mais curta que a de Gayle, os músicos param de tocar e não se ouve o acorde cadencial, ficando Maria João

sozinha para dizer a última palavra. Um efeito curioso, ainda por cima porque o plano inicial era que esta canção fosse a última do álbum. A faixa 16 era para ser uma faixa oculta, como se verá adiante. “Take Me Home” em *Undercovers* é mais uma homenagem sentida de Laginha e João a Tom Waits. Não existe aqui qualquer pretensão de rearranjar ou transformar a canção para se aproximar mais do jazz. Trata-se apenas de uma simples reinterpretação de uma canção que ambos gostam. E com a vantagem de a terem trazido ao público em 2002 – vinte anos depois da sua versão original – quase intacta, pronta para ser escutada por novos ouvintes que provavelmente não conheciam a versão original.

A faixa 16 faz um último regresso ao Brasil. “Cantiga (Caico)”, a derradeira versão de *Undercovers*, era para ser uma faixa escondida no final do álbum, que deveria assim terminar com o último *you* de “Take Me Home”. Como conta Maria João de forma bem-humorada, a ideia de terminar o álbum com a canção de Tom Waits “É também uma estratégia de marketing. ‘Take Me Home’ significa ‘compre este disco!’ (Risos).” (como citada em «Undercovers», 2003). A cantora acrescenta em seguida, sobre a canção “Cantiga (Caico):

Queríamos usar esta faixa como uma “faixa oculta”. Para o original, o Wagner Tiso tinha escrito um arranjo fantástico. . . . Eu tinha de facto a sensação que não teria feito diferença se esta canção tivesse ficado de fora do álbum. Ele estaria completo sem esta faixa. . . . Devo confessar que não fiquei totalmente satisfeita com a minha interpretação. Está muito limpa, muito estéril. Deveria ter ficado mais emocional. (idem)

“Cantiga (Caico)” é na verdade uma versão de uma versão. O álbum que serviu de fonte para João e Laginha, chama-se *Sentinela*, é de 1980, de Milton Nascimento e está classificado no *iTunes* como MPB. De acordo com a sua ficha técnica, a canção é um tema folclórico, com música de Heitor Villa-Lobos e letra de Teca Calazans, adaptado para o álbum pelo próprio Milton. Trata-se, portanto, já aqui de uma versão adaptada, creditada como “Caicó (Cantigas) – Tema Folclórico”. Qualquer músico de jazz que escute esta versão de Milton, vai reparar imediatamente na densidade harmónica que o arranjo de dimensões quase sinfónicas apresenta; reparará também que Milton interpreta a melodia de forma ritmicamente livre e flutuante, adiantando-se nalguns momentos, atrasando-se noutros, para depois esperar pela orquestra e reajustar a melodia. No capítulo V deste trabalho foi referida a apreciação de Brad Mehldau por cantores que, como Nick Drake, flutuam ritmicamente sobre as melodias, criando-se então o conceito de elasticidade rítmica<sup>83</sup>. Milton Nascimento não é normalmente considerado um

---

<sup>83</sup> Ver página 245.



cantor de jazz, embora tenha já colaborado em projectos de grandes nomes como Wayne Shorter e Pat Metheny; e esta versão de “Caicó” também não tem nada mais a ver com o jazz, para além destas duas características aqui referidas, que criarão certamente simpatia junto dos apreciadores de jazz. Terá sido este o caso de Mário Laginha e Maria João.

Na sua versão, Milton Nascimento expõe a melodia da canção, num modal Sol menor eólio, fazendo uso de uma extensão vocal enorme que começa no Sol 2 e vai até um falsete extremamente agudo, na nota Sol 4. Maria João e Mário Laginha optaram por transpor a canção para Lá menor. A cantora começa no seu registo grave, em torno da nota Lá 2, portanto na mesma oitava de Milton, e ascende até um agudíssimo Lá 4. Em vez do registo orquestral de Milton, com cordas, flautas, trompa, órgão, piano e baixo acústico, a versão de *Undercovers* é mais crua, com a grande parte da textura sonora preenchida pela voz de João e por um tapete de timbres ambientais da percussão de Norbakken, suportados por um bordão muito grave do sintetizador na primeira parte. Embora a cantora interprete também a melodia com uma grande flutuação rítmica, o contraste contra uma pulsação firme não se faz sentir tanto, porque não há instrumento nenhum a marcar o tempo. Neste caso, a canção é exposta como um *rubato*, sem uma pulsação vincada. A melodia em si presta-se a este tipo de interpretação. É uma simples melodia popular, com uma letra curta que aparece repetida, mas com um carácter solene e dramático, quase que um hino fúnebre. A tensão em jeito de lamento que a sua exposição garante e o destaque dado à voz de quem a interpreta, quase que dispensam qualquer outra instrumentação. No final da primeira parte, Maria João ascende pela primeira vez à nota mais aguda, reconstruindo a melodia de maneira igual à de Milton Nascimento; nesse momento começa a escutar-se um acorde suspenso na região média do sintetizador, tocado por Mário Laginha, que segue por toda a segunda parte até ao final, ocupando um espaço semelhante ao das cordas na versão de Milton. A percussão deixa subtilmente de preencher o mesmo espaço que antes, mas sem nunca sair completamente. Embora com uma orquestração mais despida e com um *rubato* mais acentuado na interpretação, a “Cantiga (Caico)” de *Undercovers* não acrescenta grande coisa à versão original; a exposição da melodia é praticamente igual, a harmonização do sintetizador soa semelhante à original. Apenas a utilização da percussão, que faz uso de um grande arsenal de timbres que ajudam a colorir todo o arranjo, marca a diferença. Mas, como Maria João afirmou na citação atrás, o álbum *Undercovers* teria ficado completo, mesmo sem a presença desta faixa.

## A recepção do álbum

De uma maneira geral, o *Undercovers* foi bem-recebido pela crítica. Da parte da crítica não-especializada, Sílvia Souto Cunha, da revista *Visão*, escreveu que o álbum é:

Imperdível. . . . O resultado é um punhado de músicas em estado de graça. . . . Excelentes músicos e excelentes canções, tudo somado, fazem de *Undercovers* um objecto muito especial, desses que giram horas consecutivas nos leitores de CDs. (2002, p. 182)

O *Notícias Magazine* trazia impresso:

O novo disco da harmónica dupla Maria João & Mário Laginha tem algumas das melhores versões de canções “do fundo do coração”. . . . Quando o disco chega à última faixa dá vontade de correr aos bastidores onde eles ensaiam e ficar a ouvi-los assim neste registo. («Sons: As versões da Maria João e do Mário», 2002, p. 106)

No *Jornal de letras, artes e ideias*, Manuel Halpern refere a “promiscuidade de estilos musicais” (2002, p. 36), o que revela alguma depreciação moralista, mas destaca que “O que surpreende neste *Undercovers* é o eclecticismo das abordagens” (idem). Como foi observado anteriormente, Halpern desvaloriza as versões de Tom Waits, mas considera que “Outras versões são absolutamente fascinantes, como *Unravel*, de Björk, *O Quereres*, de Caetano Veloso, ou *Love Is The Seventh Way*, [sic] de Sting.” (idem).

O *Blitz* – na altura jornal, agora revista – não sendo uma publicação dedicada exclusivamente ao jazz, não deixa de ser considerada imprensa especializada em música popular. Gonçalo Frota escreveu neste jornal sobre o álbum:

«Undercovers» . . . dá continuidade a uma ambígua relação actual que João e Laginha mantêm com o mundo do jazz, ora com os dois pés lá dentro ora escapando e desaparecendo momentaneamente da sua vista, processando neste caso, uma brilhante revisão de 16 canções pertencentes ao que de melhor se pode fruir dentro dos parâmetros da música pop/rock. (2002b, p. 28)

O autor considera que o álbum se afasta do jazz, dando uma nota positiva à escolha do repertório e à maneira como foi tratado. Na sua opinião “não há como dar a volta à qualidade inquestionável desta obra. João e Laginha continuam imprescindíveis, tão somente.” (Frota,

2002b, p. 28). O *Blitz* chegou mesmo a votar o *Undercovers* como um dos melhores álbuns nacionais do ano de 2002, conquistando a 6ª posição na votação de um extenso painel de críticos de música portugueses.

O website *Bodyspace* dedica-se há vários anos a publicar críticas a edições discográficas e concertos. Também não é especializado em jazz, mas foi possível lá encontrar uma crítica ao *Undercovers*. O seu autor, Tiago Gonçalves, escreveu: “2002 assinala o ano em que essa ideia [de gravar um álbum de versões] se materializa, num disco cheio de músicas deliciosamente pop. O jazz, afinal, pode ficar de lado por um bocadinho.” (2003). Tal como Gonçalo Frota do *Blitz*, este autor considera que Laginha e João criaram um álbum de música pop, deixando de lado o jazz, e considera o trabalho positivo. Tiago Gonçalves prossegue, reafirmando: “‘Undercovers’ representa um mergulho certo em águas pop – há pouca gente a fazer versões como as que aqui vemos.” (idem). E mais adiante: “temos versões das mais variadas canções pop, disfarçadas com um lado mais jazzy.” (idem); afinal, parece haver aqui uma certa contradição: se Laginha e João deixaram o jazz de lado para mergulhar em águas pop, como é que agora o autor afirma que estas canções pop ganharam um lado jazzy? Isto é o mesmo que dizer que a dupla trouxe o seu jazz para estas canções pop, que não é o mesmo que dizer que o jazz ficou de lado. Por fim, Tiago Gonçalves termina com uma nota positiva: “O formato pode estar gasto, mas o resultado é compensador.” (idem).

O músico e escritor Pablo Marchetti publicou no seu site uma crítica a *Undercovers* que, de acordo com a informação no final do texto, terá sido publicada na revista *Rolling Stone* em Agosto de 2003.

Los Beatles, Los Beach Boys, U2, Tom Waits, Joni Mitchell, Sting, Björk, Stevie Wonder, Caetano Veloso, Tom Jobim, Milton Nascimento y... ¡Alejandro Sanz! Así de ecléctico, así de desconcertante puede ser un disco de covers. Maria Joao es una gran cantante (aunque a veces, y sobre todo cantando en inglés, se parece demasiado a Björk) y el pianista Mário Laginha su socio musical ideal. Pero así como está hecho sobre fuentes musicales muy distintas, este disco tiene altibajos notables. De la gran versión de “O quereres”, de Veloso, puede caer a momentos más prescindibles como “Unravel”, de Björk, o “Wake Up Dead Man”, de U2. Hay también un lindo arreglo de “Blackbird”, y una patinada absoluta con “Corazón partió”, de Alejandro Sanz (que se entienda: no por la canción, que es buenísima, sino por la versión). . . . He aquí un disco lindo, agradable, con buenos temas y algunas buenas versiones, pero que no cambiará la vida de nadie y mucho menos de las canciones que intenta reformular. (Marchetti, 2003)

Para além do assinalável espanto com a versão de Alejandro Sanz, a juntar aos restantes que foram já aqui referidos, este autor considera que o álbum tem altos e baixos e não traz nada de novo, mas de uma maneira geral acha-o lindo e agradável.

A mais importante publicação especializada em jazz, existente em Portugal na altura em que foi editado o *Undercovers*, era uma revista chamada *All Jazz*. Tendo começado por servir apenas para a divulgação de jazz, a revista continha, no entanto, uma secção dedicada à crítica de álbuns considerados não-jazz. A justificação aparece no editorial do segundo número da revista:

Houve surpresa por incluirmos secções que estão fora do jazz. Porém eu penso que esta visão de dentro para fora pode ajudar os espíritos abertos a encontrar outros caminhos de interesse no vasto mundo da música. Não são concessões que fazemos, nem tão pouco nos guia a procura de outros públicos; é por respeito por outras estéticas musicais interessantes que fazemos estas cirúrgicas sugestões. (Costa, 2002, p. 1)

O autor deste editorial coloca peremptoriamente a existência de uma fronteira no jazz e refere uma “visão de dentro para fora”; por outras palavras, as críticas a álbuns *fora do jazz* são aqui feitas através da visão de quem está *dentro*. E ainda, as sugestões de álbuns a serem tratadas são “cirúrgicas”, termo que poderá significar que serão tratados apenas álbuns merecedores de aparecerem na publicação.

Esta secção de álbuns *fora do jazz* foi mudando de nome nos diferentes números consultados para este trabalho. Começaram por ser duas: uma chamada *pop*, que continha, por exemplo, o álbum *Vespertine*, de 2001, da cantora Björk; outra chamada *étnica*, que no número seguinte mudou de nome para *world music*. Nesta figurou, por exemplo, o álbum de Tito Paris editado em 2002, com o título *Guilhermina*. No número 4 surgiu uma terceira secção chamada *blues*, para finalmente no número 5 se fundirem todas estas secções numa só, apelidada de *à margem*. Esta secção passou a reunir todas as edições discográficas que eram consideradas não-jazz, mas que ainda assim mereciam ter uma crítica dedicada na revista. Nesta nova secção *à margem*, apareceram críticas a álbuns de Frank Zappa, Tribalistas e Vinícius Cantuária, para dar alguns exemplos.

O álbum *Undercovers* aparece nesta secção *à margem*, no número 6 da revista, indiciando claramente a opinião dos seus editores de que não se trata de um álbum de jazz. Curiosamente e ao contrário da opinião dos críticos do jornal *Blitz*, também a *All Jazz* publicou a sua lista de melhores álbuns de 2002, sem nela incluir o *Undercovers*. A crítica ao álbum,

escrita por João Moreira dos Santos é, no entanto, bastante favorável. Contém algumas passagens interessantes:

“Undercovers” parte de uma ideia clara e ao mesmo tempo simples: pegar em temas populares do rock e da pop e adaptá-los à voz de Maria João, com os arranjos de Mário Laginha e o estilo próprio de ambos. . . . E se os mais críticos poderão ver em “Undercovers” uma cedência ao comercialismo, a verdade é que essa crítica é no mínimo injusta. (J. M. dos Santos, 2003, p. 71)

Dois aspectos merecem aqui um comentário. Em primeiro lugar, este álbum foi colocado numa secção de álbuns não-jazz, mas o autor reconhece que estes temas rock e pop foram adaptados ao “estilo próprio de ambos”. Subentende-se aqui que o *estilo próprio de ambos* não é jazz, mas também não é rock, nem pop. Há aqui uma dificuldade deste autor em rotular o estilo de Maria João e Mário Laginha, algo que não costuma ser difícil para quem escreve crítica musical. Em segundo lugar, o autor fala de uma “cedência ao comercialismo” na voz injusta de alguns críticos; durante a investigação para este trabalho, não foi possível encontrar nenhuma crítica escrita que contivesse esta ideia. Não quer isto dizer que não exista, mas poder-se-á supor também que esta crítica possa ter partido verbalmente dos editores desta revista, e João Moreira dos Santos poderá estar aqui a deixar escapar essa ideia, ao mesmo tempo que a tenta contrariar. O autor, que deu quatro estrelas ao álbum, vai tecendo elogios ao duo, ao longo do seu texto, para terminar desta forma curiosa:

. . . e sobretudo para os organizadores de espectáculos por esse Portugal fora, para que tenham em conta que “Undercovers” apresentado ao vivo é seguramente, uma excelente proposta, mais ainda com a possibilidade que tem de atrair mais público... (J. M. dos Santos, 2003)

João Moreira dos Santos procura, durante todo o seu texto, desvalorizar o aspecto comercial que poderá estar por trás da adaptação de material pop-rock conhecido, procurando em vez disso evidenciar as qualidades artísticas excepcionais das adaptações de Laginha e João. Com este final, deita tudo isso por terra, ao admitir que os organizadores de espectáculos poderão atrair mais público porque João e Laginha irão tocar nos seus concertos, adaptações de canções pop-rock conhecidas. Eis uma visão de *cedência ao comercialismo*, num comentário que só pode representar um piscar-de-olho aos promotores de espectáculos mais preocupados com o lucro da bilheteira do que com a divulgação de música de qualidade.

O site *A Forma do Jazz*, tem o esclarecedor subtítulo de *Jazz, improvisação e outras músicas por Nuno Catarino*. Trata-se de um *blog* escrito por Nuno Catarino, crítico de jazz que escreve regularmente em publicações como o suplemento *Ípsilon*, do jornal *Público*, a revista/site *Jazz.pt*, e no já aqui mencionado site *Bodyspace*, para além do seu próprio *blog*. Numa das suas publicações n’*A forma do jazz*, Nuno Catarino criou uma lista com o seguinte título: *20 discos de jazz portugueses do Século XXI*. Numa altura deste trabalho de investigação em que se começava já a concluir que, nem os críticos consideravam *Undercovers* um álbum de jazz, nem os próprios Laginha e João pretendiam que assim fosse, foi com grande curiosidade que se constatou que o álbum figurava nesta lista de 20. Catarino precede a sua lista com o seguinte texto:

Olhando em retrospectiva, percebemos que o jazz português tem vivido tempos riquíssimos nestas duas décadas do século XXI. Entre nomes consagrados e jovens revelações, são muitos os músicos que têm definido a história do jazz nacional ao longo destes últimos anos, apresentando músicas originais e inesquecíveis, e muitos deles conquistando também atenção internacional. Aqui fica uma selecção – inevitavelmente pessoal – de 20 discos que têm marcado a cena jazz portuguesa contemporânea. (2017)

O autor sublinha que esta é uma selecção pessoal, deixando-a, portanto, implicitamente aberta a discussão. Mas a inclusão de um álbum que a maioria da crítica não considera *dentro do jazz*, numa lista com os parâmetros acima descritos, pedia uma explicação. Um contacto via e-mail com o autor – que prontamente se dispôs a colaborar – proporcionou algum esclarecimento adicional:

Antes de mais, quer a cantora Maria João, quer o pianista Mário Laginha são, individualmente, reconhecidas figuras da música portuguesa contemporânea. A parceria Maria João & Mário Laginha teria de ser uma escolha obrigatória em qualquer selecção do jazz português. A regra auto-imposta de escolher apenas um disco por artista/projecto, dificultou a escolha. (N. Catarino, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2018)

Neste primeiro comentário, gentilmente cedido pelo autor da lista, há uma clara preocupação na eleição dos nomes, mais do que do álbum. O duo Maria João & Mário Laginha teria presença obrigatória na lista; logo se veria com que álbum. Uma vez que a lista incluiria apenas álbuns do século XXI, quaisquer álbuns anteriores de João e Laginha ficariam de fora.

Na sua comunicação, Catarino nomeia vários momentos importantes da dupla que teriam sido igualmente boas escolhas, para depois justificar a sua opção final:

O "Undercovers" acabou por ser seleccionado antes de mais pelo apelo popular, por incluir apenas revisões de temas já conhecidos, composições populares de outros autores. Depois, o factor pessoal foi determinante, tendo sido decisivo o facto de incluir reinterpretações de temas favoritos pessoais, como "Tom Traubert's Blues" ("Waltzing Matilda") e "Take Me Home" de Tom Waits (especialmente esta última, uma escolha rara, da banda sonora do belíssimo filme "One from the Heart"), "Unravel" de Björk e "God Only Knows" dos The Beach Boys. (N. Catarino, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2018)

Em primeiro lugar, a justificação da escolha é o apelo popular do repertório contido no álbum, o mesmo que motivou João Moreira dos Santos, na sua crítica na revista *All Jazz*, a acenar aos organizadores de espectáculos, com a premissa de que a presença deste tipo de repertório poderia atrair mais público. Como foi já observado neste trabalho, um dos grandes incentivos dos primeiros músicos de jazz do passado para que adaptassem canções populares, era o estabelecimento de uma melhor via de comunicação<sup>84</sup> com o público, que supostamente reconheceria as canções. João e Láginha não referem esta intenção em nenhuma das suas entrevistas, mas tanto João Moreira dos Santos como Nuno Catarino encontram aqui essa possibilidade. Em segundo, Catarino volta a sublinhar que esta é uma escolha pessoal, como já havia anunciado na introdução à sua lista no *blog*, enumerando em seguida algumas das suas escolhas favoritas no álbum. O autor tece depois alguns elogios ao trabalho de adaptação de Láginha e João:

A qualidade da interpretação, quer vocal, quer do piano, é irrepreensível. Os arranjos demonstram simplicidade e elegância. O foco acaba por ir para o valor da melodia original das composições, que aqui são trabalhadas com extremo bom gosto e sofisticação. Voz e piano reinventam esses temas clássicos com todo o sentimento e criatividade, criando material profundamente novo, mas com a contenção necessária, sem exageros virtuosísticos. (N. Catarino, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2018)

Neste parágrafo, Nuno Catarino coloca em evidência a qualidade da música de *Undercovers*, independentemente de se tratar aqui de música *dentro ou fora* do jazz, para usar

---

<sup>84</sup> Ver página 77.



as expressões de Pedro Costa no editorial da *All Jazz*. Nesta altura, ser ou não jazz é um pormenor, desde que seja boa música. Este é um pensamento que está muitas vezes na cabeça dos músicos e que os próprios Laginha e João não se cansaram de repetir nas suas entrevistas. Mas não nos podemos esquecer que a lista de Catarino se refere especificamente a *discos de jazz portugueses*: não poderemos ter nesta lista um álbum do artista Rui Veloso – com quem, tanto Maria João como Mário Laginha já gravaram – ou do fadista Camané, com quem Laginha já colaborou em diversas ocasiões. A fronteira foi criada; o *Undercovers* consegue ultrapassá-la, na perspectiva de Catarino, mas não na dos editores da revista *All Jazz*.

Nuno Catarino, em suma, elege o duo Maria João & Mário Laginha como imprescindível para uma lista de jazz português. E perdoa a eventual falta de conteúdo-jazz do álbum *Undercovers*, pela compensação da sua excelência musical e das boas escolhas de repertório, algumas delas, suas favoritas pessoais. A partir daqui se levanta uma questão já antiga no estudo das artes: pode-se separar ou não, o artista da sua obra de arte? Se o *Undercovers* fosse o primeiro álbum de uma dupla totalmente desconhecida, teria tido o mesmo tipo de atenção por parte da comunidade do jazz? A imprensa generalista tê-los-ia tratado da mesma maneira? A crítica do *Jornal de letras, artes e ideias* começa com a seguinte frase: “Este talvez seja o disco mais surpreendente do já longo historial da dupla jazzística Maria João/Mário Laginha” (Halpern, 2002, p. 36). Não estará já este autor a condicionar tudo o que irá dizer a seguir sobre o álbum, apenas por ser de quem é?

O assunto da separação entre artista e obra de arte está presente, em 2018, em muitas manchetes de jornais e *blogs* de internet, em grande parte devido às recentes notícias de escândalos sexuais envolvendo celebridades do mundo do cinema americano. De um lado estão os defensores da separação, que argumentam que uma obra cinematográfica pode ser excelente, independentemente dos actos condenáveis que se possam descobrir na vida pessoal do seu realizador. Do outro, os que defendem que não pode haver separação, que a obra de arte e o artista são indissociáveis. Esta facção argumenta que a arte faz parte da vida, quer do artista, quer do espectador, não podendo este último ficar indiferente à conduta pessoal do criador da obra que tem pela sua frente.

Procurando ir bastante mais atrás, saltando as mais recentes polémicas e mantendo o assunto no âmbito da música, chegamos às palavras do escritor e crítico de arte Lionel R. McColvin, escritas em 1930. Nessa altura, este autor mostrava preocupação pelo facto de os veículos promocionais de concertos e venda de discos – na altura para gramofone – darem maior destaque aos intérpretes do que aos compositores da música:

It is nearly always the performer's name in large type, the composer's often not in any. Yet even in the theatrical world, which is a world of 'personalities,' it is generally true that 'the play's the thing,' not the players. (McColvin, 1930, p. 317)

O autor faz a comparação com o mundo do teatro, em que o nome da peça tem geralmente um maior destaque do que o dos actores. No caso da música, McColvin refere a vantagem de se saber que um bom intérprete pode dar mais garantias que a música do concerto ou do disco em questão será bem tocada, e até mesmo, que as suas escolhas de repertório serão as mais acertadas.

To know a good performer is to have an assurance that whatever he plays will be played adequately. The names of some even give us the certainty that whatever the programme the concert will be well worth while. Others, we know again, will only play interesting works. Similarly, the names of others, both famous and not famous, are a warning to many of us, according to our tastes, to stay away in any case and *especially* if favourite works are included in their programmes. (McColvin, 1930, p. 317)

Embora estas palavras tenham sido escritas em 1930, são válidas para os dias de hoje. Este autor afirma que, ao conhecermos o intérprete, poderemos melhor avaliar se o tipo de música que será tocada no concerto nos poderá interessar ou não. Isto é o mesmo que dizer que, se já conhecemos a música que Maria João & Mário Laginha fazem e gostamos dela, poderemos ir com mais confiança a um concerto deles, ainda que eles anunciem que vão tocar música da Björk ou dos The Beach Boys. Poderemos até não apreciar estes nomes, mas vamos dar um crédito aos artistas em questão, para ouvir o que farão eles com esta música.

A história dos standards de jazz também se constrói sobre esta ideia. Se um locutor de rádio anunciar: *Em seguida iremos escutar 'My Favorite Things' por Julie Andrews*, a expectativa que se cria em relação ao teor da música que se segue é totalmente diferente daquela que se cria ao escutar o mesmo locutor anunciar: *Em seguida iremos escutar 'My Favorite Things' por John Coltrane*. A expectativa é alterada consoante o intérprete e não a composição.

McColvin escreveu as suas palavras no contexto da música erudita de concerto de tradição europeia. O seu alerta vai para as desvantagens que poderão existir quando um intérprete muito famoso tenta tornar a sua interpretação mais pessoal, distraindo assim o ouvinte da música e do compositor.

No matter how we look at it, the predominance of the artist is very understandable. Nevertheless, it has its disadvantages. Hence this plea that some amount of anonymous music-making should figure in our music life, revolutionary and impossible though the suggestion may seem. (McColvin, 1930, p. 317)

Não desvalorizando as vantagens de poderem existir diferentes interpretações de um mesmo compositor, a proposta do autor – embora o próprio a considere revolucionária e impossível – aponta para a possibilidade de haver alguma anonimidade na música.

. . . there can be no one ‘right’ performance; instead, the contact between the minds of various interpreters and one composer will ever be interesting, a source of freshness, and a disclosing of new beauties. The performer is therefore an essential member of the musical trinity.

Nevertheless, under prevailing conditions the balance is too liable to be upset. It is really enough to have the performer’s share embraced in the actual performance. If, in addition, we bother ourselves with his name, fame, fee, personal appearance, &c., he is made to occupy more than his share of the picture, for then come distraction and prejudice. (McColvin, 1930, pp. 317–318)

Embora considerando fundamental a presença do intérprete, naquela que considera a *trindade musical* – que consistirá em compositor, obra e intérprete – o autor alerta aqui para a distração e preconceito que uma sobrevalorização da imagem pública do intérprete possa fazer emergir. No fundo, o que McColvin pretendia em 1930, era que o público desse mais atenção à música e menos ao fenómeno social construído em torno das celebridades. Curiosamente, este é um texto que – com quase 90 anos – já continha algumas das críticas a este fenómeno, que subsiste, hoje mais do que nunca.

No entanto, justiça seja feita, no universo do jazz, existem tentativas de anonimizar a música. Trata-se dos conhecidos *blindfold tests*, que algumas publicações, entre elas a famosa americana *Down Beat*, bem como a já aqui referida *All Jazz*, fazem com alguns músicos de jazz. O teste consiste em ter um jornalista a pôr a tocar diferentes gravações, de diferentes períodos, para um músico, sem identificar as suas origens, recolhendo em simultâneo as impressões do músico acerca daquilo que ambos estão a escutar. Mas estes são casos isolados, criados essencialmente para satisfazer a curiosidade dos leitores em relação à maneira como os seus ídolos musicais entendem a música que ouvem, e mais ainda, no caso do jazz, para testar até que ponto os músicos conseguem reconhecer as figuras mais icónicas ou os jovens talentos

mais salientes, apenas pelo seu som ou maneira de tocar. Para lá destas pequenas curiosidades, a anonimidade na música é praticamente inexistente. As editoras e os promotores de concertos, para conseguirem vender o seu produto, precisam de contar, muito e cada vez mais, também com a imagem pública dos artistas.

Mas se na música o anonimato é praticamente impossível, outras artes poderão, no entanto, emprestar uma visão interessante. O anonimato acontece, por exemplo, na literatura. São várias as razões pelas quais um autor literário pretende permanecer anónimo. Um caso recente muito conhecido é o da escritora J. K. Rowling, autora da famosa série literária infantil *Harry Potter*. Inicialmente, e a conselho da sua editora, a escritora ocultou o seu primeiro nome, Joanne, por receio que o público infantil, em especial os rapazes, não se interessassem por livros escritos por uma mulher. («J.K. Rowling», 2016). Mais tarde, após o enorme sucesso dos seus livros infantis, a escritora voltou a tornar-se anónima, usando um pseudónimo para editar um romance de ficção criminal para adultos. Com este gesto, a autora pretendia começar do nada, tentando assim não criar qualquer tipo de expectativa ou promoção adicional por usar o seu nome verdadeiro, nesta altura já muito famoso pela sua associação à literatura infantil (Wyatt, 2015). Como seria, se este tipo de processo tivesse acontecido com o álbum *Undercovers*? Neste caso, o anonimato seria muito difícil de conseguir. A voz de Maria João é imediatamente reconhecível para quem já conhece a sua música. Laginha e João nunca iriam conseguir começar do nada com este álbum, ele será sempre comparado a trabalhos anteriores. Poderia, no entanto, ter sido uma interessante jogada de marketing, se o *Undercovers* tivesse sido editado com os nomes de Maria João & Mário Laginha substituídos por pseudónimos, a juntar ao disfarce das suas caras pintadas de preto na capa.

Neste caso, como nos casos de Herbie Hancock e Brad Mehldau, os outros dois pianistas estudados neste trabalho, torna-se impossível separar a obra de arte do artista. O público de jazz querará sempre saber quem está a tocar. É por esse facto que os nomes dos músicos intervenientes aparecem mais frequentemente nas capas de álbuns de jazz, do que nas de outros géneros populares. O problema é que a partir do momento em que se sabe quem está a tocar, a música deixa de ser avaliada imparcialmente. A música presente no *Undercovers* é jazz nalguns momentos, mas noutros nem tanto. Quem considerar que se trata de um álbum de jazz, está certamente a encaixá-lo no contexto da obra mais vasta da dupla. Quem achar o contrário, está a concordar com a própria intenção de Mário Laginha e Maria João, que procuraram desviar-se dos elementos mais óbvios do jazz para, com a sua experiência, conhecimento e diferentes influências, criarem as suas próprias versões destas canções, o melhor que souberam, sem pensar em estilos, mas procurando nelas colocar a sua própria personalidade musical.

## Conclusão

O processo de adaptação de repertório da música popular no jazz, é tão antigo como a sua própria história. Com efeito, nas três primeiras décadas do século XX nos E.U.A., a distinção entre música popular e jazz era quase inexistente. Havia uma grande proximidade e reciprocidade entre as duas áreas, com os músicos de jazz a pegarem nas canções do Tin Pan Alley e a tocarem-nas à sua maneira, na mesma medida em que os compositores destas canções aplicavam frequentemente recursos estilísticos do jazz nas suas canções. O público, por seu lado, tinha o jazz a entrar nas suas casas diariamente pela rádio, ou escutava e dançava ao som das big bands de swing nos salões de espectáculos. As canções dos musicais da Broadway eram populares, mas também o jazz o era, ficando assim facilitadas estas transmissões de repertório.

Com o aparecimento do bebop no início dos anos 40, o jazz começava uma nova etapa da sua existência. Os músicos continuaram a usar como veículo para as suas improvisações, as canções populares das décadas anteriores. Mas a proximidade e reciprocidade iniciais com a música popular começavam agora a atenuar-se. O jazz, que adquirira um novo grau de complexidade, começava a criar a sua base de fãs, mas afastava-se dos gostos do público mais generalista. Os músicos do bebop mantiveram, no entanto, as progressões harmónicas das canções populares, tornando-as parte do seu universo e conservando vivo um conjunto de composições a que se passou a chamar *standards de jazz*.

Para além do bebop, outros estilos de jazz desenvolveram-se ao longo das décadas de 40 e 50. Os músicos do *cool jazz*, do *west coast jazz*, ou do *hard bop*, continuaram a tocar estes standards e a adaptar repertório popular do seu tempo. As canções de 32 compassos continuavam a apelar à imaginação improvisativa destes músicos. O facto de serem canções conhecidas das audiências e a existência de aspectos musicais que se repetiam de canção para canção, encorajavam igualmente os músicos a manter viva esta prática de adaptação. Estes estilos de jazz, embora não tão comerciais como nas décadas anteriores, proporcionavam, ainda assim, uma boa base de subsistência financeira para os músicos, com boas vendas de discos e com bastante público nas suas actuações. Nessa medida, fazia ainda bastante sentido tocar canções conhecidas e manter essa ligação com o público. Nesta época, as características musicais das canções populares não estavam ainda muito distantes da música que era

normalmente apelidada de jazz. Mesmo com as primeiras *jazz wars*, que colocou em oposição diferentes opiniões críticas sobre o que podia ou não ser genuinamente considerado *jazz*, a prática de adaptação de repertório exterior não foi colocada em causa.

Um dos principais argumentos destas *jazz wars* era a preocupação em preservar a superioridade artística do jazz, tentando protegê-lo do comercialismo desprestigiante. O ideal romântico do artista pobre, mas incorruptível e fiel à sua arte, tem sido um argumento constante dos mais conservadores para resistir às influências exteriores e às mudanças mais profundas. Enquanto que inicialmente o jazz e a música popular se confundiam, a evolução estilística do bebop trouxe consigo esta necessidade de delinear fronteiras proteccionistas. As sucessivas evoluções e ramificações agravaram esta discussão. À medida que a música popular se ia tornando mais simples e acessível ao longo das décadas de 50 e particularmente na década de 60 com a chegada do rock, os proteccionistas encontravam cada vez mais razões para se debaterem por uma demarcação do jazz como um música artisticamente superior e não-pactuante com o comércio fácil da nova música popular. Este sentimento de proteccionismo permanece até aos dias de hoje. O problema é que a génese do jazz é a experimentação e a absorção de influências e repertórios externos. A definição de um género que está constantemente a absorver novas influências exteriores é pouco compatível com a demarcação de fronteiras exclusivistas.

A adaptação de repertório popular só foi bem aceite enquanto o jazz era *também* música popular. A partir dos finais dos anos 60, a complexidade e perda de popularidade do jazz, por oposição à simplicidade e acessibilidade do rock, ditaram a criação de um fosso mais profundo entre os defensores de uma definição mais tradicional do jazz – que não se deixasse invadir pela influência simplista e comercial das novas músicas populares – e aqueles que continuaram a defender que o jazz devia absorver as mais recentes sonoridades e manter a sua ligação com os novos públicos. Desde então, a discussão sobre o que é ou não jazz tem estado presente e a colocação de fronteiras está mais próxima desta oposição entre valor artístico e comercialismo do que da definição de aspectos musicais. Naturalmente que o processo de adaptação de repertório popular, algo que era tão simples e evidente nas primeiras décadas da história do jazz, tem sofrido recentemente bastante resistência da parte das facções mais proteccionistas. Por seu lado, os expansionistas pretendem que o jazz evolua como sempre e abraçam todo o experimentalismo e inovação. Para estes, a adaptação de repertório exterior deverá ser um processo tão natural como antigamente. No entanto, os paradigmas destas adaptações terão de sofrer profundas revisões, dadas as características muito diferentes do repertório pop-rock e da agora mais estreita relação entre as canções e os seus intérpretes, com toda a bagagem

emocional que isso representa para o público. O repertório popular pós-anos 60 abandonou as formas simples e as progressões harmônicas mais antigas. Neste período, as canções proliferaram, mas os estilos de composição também. Tornou-se mais raro que grupos de músicos em performance, em jam sessions ou situações de trabalhos com nenhum ou poucos ensaios, soubessem e conseguissem tocar no momento, canções deste período e seguintes, por comparação com os standards mais antigos. A pressão de músicos mais velhos e das próprias escolas de jazz impõe que os jovens músicos de jazz aprendam o repertório mais antigo. Estes aspectos sociais ajudam a perpetuar a manutenção de um repertório standard fechado, acabando assim por criar resistência à introdução de material novo.

O estudo das adaptações de repertório popular, seja de que época for, está intimamente relacionado com o estudo da colocação de fronteiras. A definição de jazz, dada a sua história intrincada, plena de mudanças, ramificações de estilos, reinvenções e contradições, tornam esta tarefa muito complexa. Ake et al. (2012) optam por afirmar que o jazz não possui nenhuma característica essenciais. De acordo com estes autores:

Some jazz performances swing; others feature a different groove or no groove at all. Some jazz highlights improvisation; some of it is meticulously planned in advance. . . . Some jazz adopts an unflinchingly “important” and anticommercial stance; much of it openly courts the marketplace or invites us simply to have a good time. Some musicians possess a strong moral compass and toil to build a more just society; others are self-centered louts. (Ake et al., 2012, p. 5)

Existe nesta citação um esforço para colocar em evidência estas contradições. Não se conseguindo encontrar um conjunto de características essenciais, a atenção terá de se centrar nas pessoas que mais reconhecem a existência desta música, que a tocam, promovem, divulgam, ensinam e, em última instância, a escutam com dedicação. Sejam tradicionalistas ou expansionistas, as pessoas que mantêm o jazz vivo constituem um grande grupo global, habitualmente conhecido por *comunidade do jazz*.

É no seio desta comunidade que estão os principais ouvintes de jazz. Este estudo foca-se nas adaptações de repertório pop-rock, feitas por pianistas de jazz. Para se poder considerar um pianista *de jazz*, ele terá de ser reconhecido por esta comunidade como tal. Para que isso aconteça, tem de haver um investimento pessoal nesse reconhecimento, bem como uma identificação com esta música, com a sua história e com os seus protagonistas. Essa é a espinha dorsal da comunidade. Em termos de repertório, os antigos standards continuam também a fazer parte desta espinha dorsal. Qualquer pianista de jazz que pretende ser reconhecido pela



comunidade, necessita de demonstrar que conhece e domina esse repertório mais central, para que sejam por sua vez reconhecidas as suas adaptações de pop-rock como genuínas performances de jazz. Os três pianistas aqui estudados são conhecedores desta realidade e convivem tranquilamente com ela. Com o seu reconhecimento garantido dentro da comunidade, eles poderão divagar bastante por outros estilos e influências. Isso será observado como um caso de um músico que tenta expandir o seu universo musical. Herbie Hancock afasta-se bastante do jazz em *Possibilities*; Mário Laginha faz o mesmo em *Undercovers*; mas o seu reconhecimento como pianistas de jazz, competentes e conhecedores da tradição e das práticas centrais, nunca será posto em causa.

A comunidade do jazz, que tem acompanhado esta história e crescido com ela, tem uma percepção da sua realidade, bastante distinta daquela que tem sido criada junto do público generalista. Nas décadas mais recentes, o aproveitamento da palavra *jazz* na publicidade, o ressurgimento de movimentos revivalistas e as tentativas da indústria musical em manipular os gostos do público para tentar vender os seus artistas, contribuíram para um aumento da confusão instalada sobre a catalogação de jazz enquanto género musical. Isso pode não ser importante para algumas pessoas mais bem informadas, mas como foi aqui observado, esta catalogação existe e tem bastante importância para as várias instituições e organismos comerciais, bem como consequências para os artistas e músicos. Se se considerar a comunidade do jazz, um pequeno nicho dentro de um mercado musical bastante maior, a forma como os artistas de jazz tentam chegar a audiências mais vastas pode ser largamente condicionada pelas diferentes percepções que se criam em torno das confusas catalogações de género criadas pela indústria musical.

A globalização trouxe consigo possibilidades de comunicação outrora inimagináveis. O acesso à música que se pratica nos mais diversos pontos do mundo é instantâneo. A democratização da internet permite-nos escutar num momento um clássico standard de jazz interpretado por uma grande estrela da pop, fortemente promovido por uma grande editora e, no momento seguinte, a música de um completo desconhecido, talentoso estudante de jazz que acaba de colocar o seu primeiro vídeo no *YouTube* e está disposto a mostrar ao mundo o valor que a sua música pode ter dentro do jazz contemporâneo. As pessoas têm acesso a uma incrível quantidade de música nova diariamente, os gostos evoluem e muito naturalmente os músicos de jazz e as suas audiências desejam inovação e expansividade. A mestiçagem de estilos dentro do jazz pode gerar as habituais discussões já aqui tratadas, mas um músico de jazz que percorra determinado percurso, que pode passar por ter sido um aluno brilhante numa escola de jazz, ou por ter começado a sua carreira como sideman para um músico de jazz importante, ou por ter

ele próprio gravado algo que obtenha algum significado para a comunidade do jazz, tem fortes possibilidades de ser bem aceite como membro desta comunidade. A partir daí, mesmo que venha a desenvolver música cujas orientações estilísticas entrem numa zona cinzenta em relação à sua classificação como jazz, a sua aceitação e valorização dentro da comunidade serão mais-valias em situações em que se torne necessário o seu reconhecimento como músico de jazz, como sejam por exemplo, contratações para clubes ou festivais de jazz, candidaturas a bolsas ou prémios de jazz, etc. Isso vale também para as adaptações de pop-rock: não interessa tanto quem escreveu ou cantou antes a canção, interessa *quem* a está a tocar *agora* e *como* a está a tocar. É natural que os músicos aceites dentro da comunidade, quando pretendem adaptar material pop-rock, o façam com canções maioritariamente *highbrow*, de artistas de culto, com mais valor artístico, mas não será necessariamente sempre assim. As razões podem ser variadas, mas entre elas deverá estar o próprio gosto pessoal do músico, que será mais exigente, ou a necessidade de cultivar uma imagem *cool* e, por conseguinte, *highbrow*, mesmo quando o objectivo seja o de parodiar uma canção, como nalguns casos dos The Bad Plus<sup>85</sup>. Quanto à maneira como as canções são adaptadas, como se torna muito difícil actualmente definir as características essenciais do jazz, não é possível também destacar apenas uma fórmula de sucesso. Os debates sobre a colocação de fronteiras vão continuar, assim como os debates sobre se uma canção pop-rock passou a ser jazz nalgum momento, ou se está apenas a ser tocada por um músico de jazz.

Embora bastante extenso, este estudo apenas aflora algumas das mais recentes adaptações de repertório pop-rock, feitas por pianistas de jazz. O universo das adaptações continua a crescer à medida que se vai observando uma espécie de reconciliação entre o jazz e o pop-rock, após o seu afastamento desde os finais dos anos 60. Haverá muitas outras adaptações por analisar, oriundas até de outras áreas musicais, feitas por outros instrumentistas; haverá também novas propostas sobre a definição de fronteiras entre o jazz e a música popular que está à sua volta; em termos musicais, mas acima de tudo, em termos socioculturais.

What does a strict jazz fan look like – you mean someone who only listens to jazz? . . .  
Does that exist anymore, or did it ever? It was never the case for me, or just about anyone  
I know. There's too much great music out there. (Brad Mehldau, como citado em Power,  
2014)

---

<sup>85</sup> Ver página 118.

## Bibliografia

- A nossa música é jazz não chato. (2004, Novembro 5). *Correio da Manhã*. Obtido de <http://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/a-nossa-musica-e-jazz-nao-chato>
- Adler, D. R. (sem data). Norah Jones - Come Away with Me. *AllMusic*. Obtido a 26 de Dezembro de 2016, de <http://www.allmusic.com/album/come-away-with-me-mw0000507740>
- Adler, D. R. (2005, Janeiro 12). Brad Mehldau Trio: Day Is Done. *JazzTimes*. Obtido de <https://jazztimes.com/reviews/albums/brad-mehldau-trio-day-is-done-2/>
- Ake, D. (2002). Jazz traditioning: Setting standards at century's close. Em *Jazz cultures* (pp. 146–176). Berkeley, E.U.A.: University of California Press.
- Ake, D. (2010). *Jazz matters: Sound, place, and time since bebop*. Berkeley, E.U.A.: University of California Press.
- Ake, D., Garrett, C. H., & Goldmark, D. (2012). Introduction. Em *Jazz/not jazz: The music and its boundaries* (pp. 1–10). Berkeley, E.U.A.: University of California Press.
- Alejandro Sanz. (sem data). Obtido a 30 de Julho de 2018, de <https://www.alejandrosanz.com/biography>
- Alexandre Frazão. (sem data). Obtido a 3 de Agosto de 2018, de <https://www.roadcrew.pt/endorsers/alexandre-frazao/>
- Awards & shows - Grammy Awards 1986. (sem data). Obtido a 13 de Dezembro de 2016, de <http://www.awardsandshows.com/features/grammy-awards-1986-234.html>
- Bailey, C. M. (2001, Maio 1). Ken Watters Group: Southern Exposure. *All About Jazz*. Obtido de [https://www.allaboutjazz.com/southern-exposure-ken-watters-review-by-c-michael-bailey\\_\\_6500.php](https://www.allaboutjazz.com/southern-exposure-ken-watters-review-by-c-michael-bailey__6500.php)
- Bailey, C. M. (2003, Janeiro 7). Norah Jones: Come Away With Me. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-c-michael-bailey.php>
- Baker, D. (1987). *How to play bebop* (Vol. 3). Van Nuys, CA, E.U.A.: Alfred Publishing.
- Banfield, W. C. (2003). *Musical landscapes in color: Conversations with black American composers*. Lanham, MD, E.U.A.: Scarecrow Press.
- Barbosa, P. (sem data). Servir a música para brilhar com ela - Maria João e Mário Laginha. *Jazz XXI*. Obtido a 18 de Julho de 2018, de <https://sites.google.com/site/jazzxxiproject/artigos-entrevistas/entrevista-maria-joao-e-mario-laginha>
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds* (Ed. 25º An). Berkeley, E.U.A.: University of California Press.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation* [Versão e-book]. Chicago, E.U.A.: University of Chicago Press. Obtido de <https://www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/T/bo3697073.html>
- Biography.com Editors. (2016, Fevereiro 27). Norah Jones Biography. *The Biography.com*. Obtido de <http://www.biography.com/people/norah-jones-9542593>

- Biro, D., & Fine, J. (2006). *Herbie Hancock: Possibilities* [DVD]. (A. Mintz & H. Hancock, Eds.). E.U.A.: Magnolia Home Entertainment.
- Booth, S. (sem data). Brad Mehldau - The Art of the Trio 2 [Editorial review]. *Amazon.com*. Obtido a 20 de Fevereiro de 2018, de [https://www.amazon.com/dp/B0000062VD?\\_encoding=UTF8&isInIframe=0&n=5174&ref\\_=dp\\_proddesc\\_0&s=music&showDetailProductDesc=1#product-description\\_feature\\_div](https://www.amazon.com/dp/B0000062VD?_encoding=UTF8&isInIframe=0&n=5174&ref_=dp_proddesc_0&s=music&showDetailProductDesc=1#product-description_feature_div)
- Brennan, M. (2017). *When genres collide: Down Beat, Rolling Stone, and the struggle between jazz and rock*. New York, E.U.A.: Bloomsbury Academic.
- Brown, M. (2014, Novembro 24). Nick Drake: The fragile genius. *The Telegraph*. Obtido de <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/worldfolkandjazz/11250728/Nick-Drake-the-fragile-genius.html>
- Cabral, S. (2016). *António Carlos Jobim: Uma biografia*. Editora Lazuli.
- Caramanica, J. (2013, Fevereiro 11). Grammys measure present by the past. *The New York Times*. Obtido de <http://www.nytimes.com/2013/02/12/arts/music/grammy-voters-reward-sounds-of-the-past.html>
- Carey, J. (2013, Fevereiro 8). Why the Grammys are ridiculous. *Relevant*. Obtido de <http://www.relevantmagazine.com/culture/music/grammys-are-ridiculous>
- Catarino, N. (2017, Abril 9). 20 discos de jazz português do Século XXI. *A Forma do Jazz*. Obtido de <http://aformadojazz.com/2017/04/20-discos-jazz-portugues-seculo-xxi/>
- Caulfield, K. (2015, Fevereiro 21). Grammy awards 2015 impact analysis: Post-show sales rise by 87 percent. *Billboard*. Obtido de <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6480195/grammy-awards-2015-impact-analysis-post-show-sales-rise-by-87-percent>
- Chadwick, A., & Adams, N. (2004, Outubro 25). Brad Mehldau translates Nick Drake to piano [Podcast em audio]. *Day to Day*. Obtido de <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4125145>
- Cheadle, D. (Produtor & R. (2016). *Miles Ahead* [Filme]. E.U.A.: Sony Pictures Classics.
- Chinen, N. (2005, Janeiro 1). Brad Mehldau: Anything Goes. *JazzTimes*. Obtido de <https://jazztimes.com/features/brad-mehldau-anything-goes/>
- Chinen, N. (2015, Outubro 21). Brad Mehldau evolves in ‘10 Years Solo Live,’ a new boxed set. *The New York Times*. Obtido de <https://www.nytimes.com/2015/10/22/arts/music/brad-mehldau-evolves-in-10-years-solo-live-a-new-boxed-set.html>
- Collar, M. (sem data). Brad Mehldau - Live in Tokyo. *AllMusic*. Obtido a 11 de Março de 2018, de <https://www.allmusic.com/album/live-in-tokyo-mw0000161557>
- Collier, J. L. (1993). *Jazz: The American theme song*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.
- Costa, P. (2002, Junho). Editorial. *All Jazz*, (2), 1.

- Crane, R. (2002, Junho 11). Norah Jones: Come Away With Me. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-roger-crane.php>
- Cunha, S. S. (2002, Novembro 14). Camuflados. *Visão*, p. 182.
- Dangelo, J. (2003, Fevereiro 23). Norah Jones sweeps Grammys, Boss wins three, Avril shut out. *MTV News*. Obtido de <http://www.mtv.com/news/1470107/norah-jones-sweeps-grammys-boss-wins-three-avril-shut-out/>
- Davis, F. (1985, Julho 4). Miles Davis: You're Under Arrest. *Rolling Stone*. Obtido de <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/youre-under-arrest-19850704>
- Davis, J. S. (2012). *Historical dictionary of jazz*. Lanham, MD, E.U.A.: Scarecrow Press.
- DeRiso, N. (2008, Outubro 31). Deep Cuts: Herbie Hancock, «All Apologies» (1996). *Something Else!* Obtido de <http://somethingelsereviews.com/2008/10/31/deep-cuts-herbie-hancock-all-apologies-1996/>
- DeVeaux, S. (1998). Constructing the jazz tradition. Em R. G. O'Meally (Ed.), *The jazz cadence of american culture*. New York, E.U.A.: Columbia University Press.
- DeVeaux, S., & Giddins, G. (2009). *Jazz*. New York, E.U.A.: W. W. Norton & Company.
- disneysoundtrack89. (2011, Março 25). Alice in Wonderland OST - 01 - main title (Alice in Wonderland) [Ficheiro de vídeo]. Obtido a 24 de Outubro de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=sVqSj1cxrJM>
- Dodd, B. (2002, Maio 1). Norah Jones: Come Away With Me. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-bobby-dodd.php>
- Elmes, J. (2008, Dezembro 5). The 10 most covered songs. *Independent*. Obtido de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-10-most-covered-songs-1052165.html>
- Elsdon, P. (2013). *Keith Jarrett's The Koln Concert* [Versão e-book]. New York, E.U.A.: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199779253.001.0001>
- Entre o jazz e as versões surpreendentes. (2002, Novembro 18). *O Primeiro de Janeiro*, p. 23.
- European Jazz Conference 2018 - Portuguese Showcases. (2018). *Sons da Lusofonia*. Obtido a 2 de Março de 2018, de [http://www.sonsdalusofonia.com/projectos.php?cd\\_projecto=66&cd\\_cat=1](http://www.sonsdalusofonia.com/projectos.php?cd_projecto=66&cd_cat=1)
- Faulkner, R. R., & Becker, H. S. (2009). «Do you know...?»: *The jazz repertoire in action*. Chicago, E.U.A.: University of Chicago Press.
- Fitzgerald, J. (2009, Fevereiro 17). Monsters of jazz-influenced rock. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/monsters-of-jazz-influenced-rock-by-jeff-fitzgerald-genius.php?page=1>
- Fordham, J. (2002, Janeiro 29). Ivory power. *The Guardian*. Obtido de <https://www.theguardian.com/culture/2002/jan/29/artsfeatures.jazz>
- Fordham, J. (2005, Setembro 23). Brad Mehldau Trio, Day Is Done. *The Guardian*. Obtido de

<https://www.theguardian.com/music/2005/sep/23/jazz.shopping5>

- Fordham, J. (2011, Janeiro 31). 50 great moments in jazz: Keith Jarrett's The Köln Concert. *The Guardian*. Obtido de <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/jan/31/50-great-moments-jazz-keith-jarrett>
- Frota, G. (2002a, Novembro 5). Maria João e Mário Laginha: A liberdade num disfarce. *Blitz*, pp. 28–29.
- Frota, G. (2002b, Dezembro 30). Quinteto Maria João «Quinteto Maria João» Movieplay Maria João e Mário Laginha «Undercovers» Universal Music. *Blitz*, p. 28.
- Gallant, M. (2008, Junho). Guts: To Herbie Hancock, being a master musician and an active citizen are one and the same. *Keyboard*, 34(6), 24–30.
- Gehr, R. (2015, Abril 29). 50 greatest live albums of all time: 31. Keith Jarrett, «The Köln Concert» (1975). *Rolling Stone*. Obtido de <https://www.rollingstone.com/music/lists/50-greatest-live-albums-of-all-time-20150429/keith-jarrett-the-koeln-concert-1975-20150427>
- Gelly, D. (2016, Junho 5). Brad Mehldau Trio: Blues and Ballads review – extraordinarily inventive. *The Guardian*. Obtido de <https://www.theguardian.com/music/2016/jun/05/brad-mehldau-trio-blues-and-ballads-review-and-i-love-her-herbie-hancock-these-foolish-things-nonesuch>
- Gendron, B. (1993). «Moldy figs» and modernists: Jazz at war (1942-1946). *Discourse*, 15(3), 130–157. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/41389289>
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular music and the avant-garde*. Chicago, E.U.A.: University of Chicago Press.
- Gilmore, M. (1979, Janeiro 25). Keith Jarrett's keys to the Cosmos. *Rolling Stone*. Obtido de <https://www.rollingstone.com/music/features/keith-jarretts-keys-to-the-cosmos-19790125>
- Ginell, R. S. (sem data). About Herbie Hancock. *MTV Artists*. Obtido a 14 de Junho de 2015, de <http://www.mtv.com/artists/herbie-hancock/biography/>
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.
- Gioia, T. (2012). *The jazz standards: A guide to the repertoire*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.
- Gioia, T. (2015, Janeiro 31). Keith Jarrett's immortal 'Köln Concert' turns 40. *Daily Beast*. Obtido de <https://www.thedailybeast.com/keith-jarretts-immortal-koeln-concert-turns-40>
- Gomes, K. (2002, Novembro 1). Hit parade. *Público*. Obtido de <https://www.publico.pt/2002/11/01/jornal/hit-parade-176072>
- Gonçalves, T. (2003, Janeiro 2). Maria João e Mário Laginha - Undercovers. *BodySpace*. Obtido de <http://bodyspace.net/discos/126-undercovers/>
- Grammy 2016: Eliane Elias leva prêmio de melhor álbum de jazz latino. (2016, Fevereiro 16). *globo.com*. Obtido de <http://g1.globo.com/musica/grammy/2016/noticia/2016/02/grammy-2016-eliane-elias-leva-premio-de-melhor-album-de-jazz-latino.html>



- Grammy awards voting process. (2016). Obtido a 6 de Outubro de 2016, de <https://www.grammy.org/recording-academy/awards/grammy-awards-voting-process>
- Grammy rewind: 45th annual Grammy awards. (2014, Dezembro 2). *Grammy Awards*. Obtido de <https://www.grammy.com/news/grammy-rewind-45th-annual-grammy-awards>
- Greenberg, D. M. (2016, Agosto 5). Musical genres are out of date – but this new system explains why you might like both jazz and hip hop. *The Conversation*. Obtido de <http://theconversation.com/musical-genres-are-out-of-date-but-this-new-system-explains-why-you-might-like-both-jazz-and-hip-hop-63539>
- Greenberg, D. M., Kosinski, M., Stillwell, D. J., Monteiro, B. L., Levitin, D. J., & Rentfrow, P. J. (2016). The song is you. *Social Psychological and Personality Science*, 7(6), 597–605. <https://doi.org/10.1177/1948550616641473>
- Greenlee, S. (2003, Setembro 1). Norah Jones displays her range of jazz notes. *The Boston Globe*. Obtido de [http://archive.boston.com/news/globe/living/articles/2003/09/01/norah\\_jones\\_displays\\_her\\_range\\_of\\_jazz\\_notes/](http://archive.boston.com/news/globe/living/articles/2003/09/01/norah_jones_displays_her_range_of_jazz_notes/)
- Gridley, M., Maxham, R., & Hoff, R. (1989). Three approaches to defining jazz. *The Musical Quarterly*, 73(4), 513–531. <https://doi.org/10.1093/mq/73.4.513>
- Halpern, M. (2002, Novembro 27). Discos - Maria João e Mário Laginha. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 36.
- Hamilton, A. (2007, Fevereiro 20). Interview with Herbie Hancock - River: The Joni Letters [Publicação de blog]. Obtido de <http://www.andyhamilton.org/#!/Interview-with-Herbie-Hancock-River-The-Joni-Letters/c15ub/0DDD68CE-5C8C-4C8C-9F0E-CB660EDD6159>
- Hancock, H., & Dickey, L. (2014). *Possibilities* [Versão e-book]. New York, E.U.A.: Viking Penguin.
- Harris, T. K. (2008, Março 1). The popular resurgence of jazz? *Le Panoptique*. Obtido de <http://www.lepanoptique.net/sections/histoire/the-popular-resurgence-of-jazz/>
- Heckman, D. (2005, Agosto 10). Jazz, pop in spirited harmony. *LA Times*. Obtido de <http://articles.latimes.com/2005/aug/10/entertainment/et-hancock10>
- Helge Norbakken - biografia. (2014). *Casa da Música*. Obtido a 2 de Agosto de 2018, de <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/musicos/n/norbakken-helge#tab=0>
- Helgert, L. (2014). Criticism. Em *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256247>
- Herbie Hancock. (2014, Novembro 11). *Korg Global*. Obtido de <http://www.korg.com/us/features/artists/2014/111103/>
- Hersch, C. (2008). Reconstructing the jazz tradition. *Jazz Research Journal*, 2(1), 7–28. <https://doi.org/10.1558/jazz.v2i1.7>
- Hill, M. (2005). [Notas de Capa]. *Possibilities* [CD]. New York, E.U.A.: Hancock Music - Warner Music.
- Himes, G. (2006, Julho 1). Nonstandards fare: Jazz and pop. *JazzTimes*. Obtido de



- <https://jazztimes.com/features/nonstandards-fare-jazz-and-pop/>
- Himes, G. (2011, Dezembro). 1 pianist, 2 hands. *Downbeat*, 78(12), 45–47.
- Hischak, T. S. (2014). Tin Pan Alley. Em *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257382>
- Hitchcock, H. W. (2001). Tin Pan Alley. Em *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27995>
- Hobsbawm, E. (2014). *The jazz scene* [Versão e-book]. London, R.U.: Faber and Faber. Obtido de <https://www.kobo.com/us/en/ebook/the-jazz-scene>
- Holmes, T. (2006). *American popular music: Jazz*. New York, E.U.A.: Facts On File.
- Huey, S. (sem data). Brad Mehldau - The Art of the Trio, Vol. 3: Songs. *AllMusic*. Obtido a 28 de Fevereiro de 2018, de <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-the-trio-vol-3-songs-mw0000043778>
- Hurst, C. W. (2002, Junho 3). Michael Bluestein: Wild World. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/wild-world-michael-bluestein-bootcake-records-review-by-craig-w-hurst.php>
- J.K. Rowling. (2016). Obtido a 2 de Agosto de 2018, de <https://www.jkrowling.com/about/>
- Jackson, J. H. (2003). *Making jazz french: Music and modern life in interwar Paris*. Durham & London, R.U.: Duke University Press.
- Jackson, T. A. (2002). Jazz as musical practice. Em M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The cambridge companion to jazz* (pp. 83–95). Cambridge, R.U.: Cambridge University Press.
- Jackson, T. A. (2012). *Blowin' the blues away: Performance and meaning on the New York jazz scene*. Berkeley & Los Angeles, E.U.A: University of California Press.
- Jaffe, A. (1996). *Jazz harmony* (2.<sup>a</sup> ed.). Advance Music.
- Janovitz, B. (2015, Março 12). The 40th anniversary of Keith Jarrett 's legendary 'Köln Concert'. *Observer*. Obtido de <http://observer.com/2015/03/the-40th-anniversary-of-keith-jarretts-legendary-koln-concert/>
- Japan, R. I. A. (Ed.). (2003). *RIAJ Yearbook 2003*. Toquio: Recording Industry Association Japan. Obtido de <http://www.riaj.or.jp/riaj/pdf/issue/industry/RIAJ2003E.pdf>
- Johnson, Z. (sem data). Artists - Norah Jones. *Blue Note*. Obtido a 26 de Dezembro de 2016, de <http://www.bluenote.com/artists/norah-jones>
- Jurek, T. (sem data-a). Herbie Hancock - Possibilities. *AllMusic*. Obtido a 12 de Junho de 2015, de <http://www.allmusic.com/album/possibilities-mw0000167277>
- Jurek, T. (sem data-b). Herbie Hancock - The Imagine Project. *AllMusic*. Obtido a 4 de Julho de 2015, de <http://www.allmusic.com/album/the-imagine-project-mw0001969784>
- Keating, D. J. (1991, Fevereiro 4). O'Connor: I do not want the Grammys. *Philly.com*. Obtido de [http://web.archive.org/web/20140916062141/http://articles.philly.com/1991-02-04/news/25773667\\_1\\_grammy-categories-medgar-evers-alternative-music-performance](http://web.archive.org/web/20140916062141/http://articles.philly.com/1991-02-04/news/25773667_1_grammy-categories-medgar-evers-alternative-music-performance)

- Kelman, J. (2005a, Agosto 31). Herbie Hancock: Possibilities. *All About Jazz*. Obtido de <http://www.allaboutjazz.com/possibilities-herbie-hancock-hear-music-review-by-john-kelman.php>
- Kelman, J. (2005b, Setembro 21). Brad Mehldau Trio: Day is Done. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/day-is-done-brad-mehldau-nonesuch-records-review-by-john-kelman.php>
- Kelman, J. (2007a, Outubro 3). Luciana Souza: The New Bossa Nova. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/the-new-bossa-nova-luciana-souza-verve-music-group-review-by-john-kelman.php>
- Kelman, J. (2007b, Outubro 11). Herbie Hancock: River: The Joni Letters. *All About Jazz*. Obtido de <http://www.allaboutjazz.com/river-the-joni-letters-herbie-hancock-verve-music-group-review-by-john-kelman.php?width=1280>
- Kernfeld, B. (2003, Novembro 6). Pop song piracy, fake books, and a pre-history of sampling. *Copyright and the Networked Computer: a Stakeholder's Congress*. Washington, E.U.A. Obtido de <https://web.archive.org/web/20080906191712/http://www.personal.psu.edu/bdk4/PREHISTORY.pdf>
- Kodat, C. G. (2003). Conversing with ourselves: Canon, freedom, jazz. *American Quarterly*, 55(1), 1–28. <https://doi.org/10.1353/aq.2003.0004>
- Laver, M. (2015). *Jazz sells: Music, marketing and meaning*. New York, E.U.A.: Routledge.
- Lees, G. (2000). Jazz and the American song. Em B. Kirchner (Ed.), *The oxford companion to jazz* (pp. 250–263). New York, E.U.A.: Oxford University Press.
- Lessa, J. (2011). Emoções: Da definição à caracterização na perspectiva psicofisiológica. Obtido a 7 de Janeiro de 2017, de <http://www.design-emocao.com/2011/05/emocoes-da-definicao-caraterizacao-na.html>
- Levine, L. W. (2002). *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America* (12.<sup>a</sup> ed.). Cambridge, E.U.A.: Harvard University Press.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA, E.U.A.: Sher Music.
- Lingan, J. (2015, Fevereiro 5). Kind Of weird: How The Köln Concert made Keith Jarrett a pop star. *The Concourse*. Obtido de <https://theconcourse.deadspin.com/kind-of-weird-how-the-koln-concert-made-keith-jarrett-1683837639>
- Lopes, E. (2003). *Just in time: Towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis. University of Southampton.
- Lopes, E. (2008). From blues to latin just in time: A rhythmic analysis of «Unit seven». *Jazz Research Journal*, 2(1), 55–82. <https://doi.org/10.1558/jazz.v2i1.55>
- Marchetti, P. (2003, Agosto 1). Discos. Maria Joao y Mário Laginha: «Undercovers». *pablomarchetti.com*. Obtido de <http://pablomarchetti.com/discos-maria-joao-y-mario-laginha-undercovers/>
- Mário Delgado - bio. (sem data). Obtido a 3 de Agosto de 2018, de <http://mariodelgadooficial.blogspot.com/>

- Martens, T. (2008, Fevereiro 6). All across the universe. *LA Times*. Obtido de <http://articles.latimes.com/2008/feb/06/news/en-songs6>
- Martin, H., & Waters, K. (2009). *Essential jazz: The first 100 years* (2.<sup>a</sup> ed.). Boston, E.U.A.: Schirmer.
- Martin, H., & Waters, K. (2015). *Jazz: The first 100 years, enhanced media edition* (3.<sup>a</sup> ed.). Cengage Learning.
- Martins, L. (2004, Maio 6). Festival de Jazz da Guarda internacionaliza-se. *O Interior*. Obtido de <http://www.ointerior.pt/noticia.asp?idEdicao=240&id=5494&idSeccao=2517&Action=noticia>
- McColvin, L. R. (1930). Anonymity in music. *The Musical Times*, 71(1046), 317–318. <https://doi.org/10.2307/914492>
- Meeder, C. (2007). *Jazz: The basics*. New York, E.U.A.: Routledge-Taylor & Francis Group.
- Mehldau, B. (2010, Maio). Coltrane, Jimi Hendrix, Beethoven and God. *Bradmehdau.com*. Obtido de <https://www.bradmehdau.com/coltrane-jimi-hendrix-beethoven-and-god/>
- Merriam, A. P., & Garner, F. H. (1968). Jazz-the word. *Ethnomusicology*, 12(3), 373–396. <https://doi.org/10.2307/850032>
- Milkowski, B. (2001, Julho 1). Jimi Hendrix: Modern jazz axis. *JazzTimes*. Obtido de <https://jazztimes.com/features/jimi-hendrix-modern-jazz-axis/>
- Moço, J. (2012, Novembro 19). O regresso de Maria João & Mário Laginha. *Diário de Notícias*. Obtido de <https://www.dn.pt/artes/musica/interior/o-regresso-de-maria-joao-mario-laginha-2895565.html>
- Monson, I. (1995). The problem with white hipness: Race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 396–422. <https://doi.org/10.2307/3519833>
- Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago, E.U.A.: University of Chicago Press.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(02), 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Músicos - Mário Laginha - biografia. (sem data). Obtido a 21 de Junho de 2018, de <http://www.oncproducoes.com/musicos/laginha/index.html>
- Nicholson, S. (2002). Fusions and crossovers. Em M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The cambridge companion to jazz* (pp. 217–252). Cambridge, R.U.: Cambridge University Press.
- Nicholson, S. (2005). *Is jazz dead? (or has it moved to a new adress)*. New York, E.U.A.: Routledge-Taylor & Francis Group.
- Nicholson, S. (2017). *Jazz: A beginner's guide*. London, R.U.: Oneworld Publications.
- Osborn, B. (2017). *Everything in its right place: Analyzing Radiohead*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.

- Paes, R. E. (2015, Novembro 6). Maria João e Mário Laginha. Obtido de [http://www.culturgest.pt/arquivo/2015/docs/mjoao-mlaginha\\_fslite.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2015/docs/mjoao-mlaginha_fslite.pdf)
- Panken, T. (2014, Agosto 23). In conversation with Brad Mehldau [Publicação de blog]. *Today Is The Question: Ted Panken on Music, Politics and the Arts*. Obtido de <https://tedpanken.wordpress.com/2014/08/23/for-brad-mehldaus-44th-birthday-a-2006-wkcr-conversation-and-a-2000-downbeat-blindfold-test/>
- Perricone, J. (2000). *Melody in songwriting: Tools and techniques for writing hit songs*. Berklee guide. Boston, E.U.A.: Berklee Press.
- Peschek, D. (2005, Setembro 26). Radiohead, Coltrane and me. *The Guardian*. Obtido de <https://www.theguardian.com/music/2005/sep/26/popandrock>
- Pinheiro, R. F. (2012). *Jazz fora de horas: Jam sessions em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- Porter, E. (2012). Jazz history and jazz historiography. Em D. Ake, C. H. Garrett, & D. Goldmark (Eds.), *Jazz/not jazz: The music and its boundaries* (pp. 13–30). Berkeley, E.U.A.: University of California Press.
- Power, E. (2014, Novembro 4). Shapeshifter, Brad Mehldau, goes beyond boundaries. *Irish Examiner*. Obtido de <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilmtv/shapeshifter-brad-mehldau-goes-beyond-boundaries-296139.html>
- Primack, B. (1998, Maio 1). Frank Sinatra: Through the lens of jazz. *JazzTimes*. Obtido de <https://jazztimes.com/features/frank-sinatra-through-the-lens-of-jazz/>
- Prouty, K. (2012). The problem with community. Em *Knowing jazz : Community, pedagogy, and canon in the information age* (pp. 13–45). Jackson, E.U.A.: University Press of Mississippi.
- Rasula, J. (2002). The jazz audience. Em M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The cambridge companion to jazz* (pp. 55–68). Cambridge, R.U.: Cambridge University Press.
- Ratliff, B. (2006, Março 13). A jazz legend enshrined as a rock star? *The New York Times*. Obtido de <https://www.nytimes.com/2006/03/13/arts/music/a-jazz-legend-enshrined-as-a-rock-star.html>
- Reid, G. (2010, Setembro 20). Miles Davis interviewed (1988): Man with the attitude. *Elsewhere*. Obtido de <http://www.elsewhere.co.nz/jazz/1777/miles-davis-interviewed-1988-man-with-the-attitude/>
- Ribeiro, A. M. (2003). Maria João [Publicação de blog]. Obtido a 27 de Junho de 2018, de <http://anabelamotaribeiro.pt/maria-joao-112519>
- Rinzler, P. (2008). *The contradictions of jazz*. New York, E.U.A.: Scarecrow Press.
- Roberts, J. (sem data). Brad Mehldau - The Art of the Trio, Vol. 2: Live at the Village Vanguard. *AllMusic*. Obtido a 20 de Fevereiro de 2018, de <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-the-trio-vol-2-live-at-the-village-vanguard-mw0000034377>
- Roberts, R. (2011, Novembro 30). Critic's notebook: Grammy awards? Your granny's awards. *The LA Times Music Blog*. Obtido de [http://latimesblogs.latimes.com/music\\_blog/2011/11/critics-notebook-your-grannys-awards.html](http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2011/11/critics-notebook-your-grannys-awards.html)

- Roman, M. B. (1990, Abril). Man at his best: Clef notes. *Esquire*, 52.
- Samson, J. (2001). Genre. Em *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>
- Santella, J. (2002a, Março 1). Norah Jones: Come Away With Me. *All About Jazz*. Obtido de [https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-jim-santella\\_\\_24313.php](https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-jim-santella__24313.php)
- Santella, J. (2002b, Abril 12). Norah Jones: Come Away With Me. *All About Jazz*. Obtido de <https://www.allaboutjazz.com/come-away-with-me-norah-jones-blue-note-records-review-by-jim-santella.php>
- Santos, F. M. dos. (2010). Um estudo da música popular brasileira como categoria nativa. Em *VI Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Brasil. Obtido de <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24585.pdf>
- Santos, J. M. dos. (2003, Fevereiro). À margem: Maria João / Mário Laginha - Undercovers. *All Jazz*, (6), 71.
- Shatz, A. (1998, Março 22). Pop/jazz; purists beware: Jazz is making peace with rock. *The New York Times*. Obtido de <https://www.nytimes.com/1998/03/22/arts/pop-jazz-purists-beware-jazz-is-making-peace-with-rock.html>
- Sisario, B. (2011, Fevereiro 17). Arts, briefly; album sales rise after Grammy awards. *The New York Times*. Obtido de <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0CE2DE113DF934A25751C0A9679D8B63>
- Sons: As versões da Maria João e do Mário. (2002, Novembro 17). *Notícias Magazine*, p. 106.
- Spalding, E., & Zollo, P. (2017, Maio 15). Esperanza Spalding recalls topping Justin Bieber for best new artist. *Grammy.com*. Obtido de <http://www.grammy.com/news/esperanza-spalding-recalls-topping-justin-bieber-for-best-new-artist>
- Sting. (sem data). The Dream of the Blue Turtles. *Soundbites - Sumner's Tales: Sting talks...* Obtido a 13 de Dezembro de 2016, de <http://www.sting.com/discography/album/20/Albums>
- Stoute, S. (2011, Fevereiro 20). An open letter to Neil Portnow, NARAS and the Grammy awards. *The Huffington Post*. Obtido de [http://www.huffingtonpost.com/steve-stoute/steve-stoute-grammys\\_b\\_825377.html](http://www.huffingtonpost.com/steve-stoute/steve-stoute-grammys_b_825377.html)
- Sutherland, S. (sem data). Brad Mehldau - The Art Of The Trio, Volume One [Editorial review]. *Amazon.com*. Obtido a 9 de Fevereiro de 2018, de <https://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000002N82/bradmehldauco-20>
- Svorinich, V. (2015). *Listen to this: Miles Davis and Bitches Brew*. Jackson, E.U.A.: University Press of Mississippi.
- Tavares, J. M. (2002, Novembro 12). Maria João e Mário Laginha undercover na Aula Magna. *Diário de Notícias*, p. 41.
- Tavernier, B. (1986). *'Round Midnight* [Filme]. E.U.A., França: Warner Bros.
- Tesser, N. (2012, Fevereiro 6). The Grammy jazz family tree. *Grammy.com*. Obtido de



<http://www.grammy.com/news/the-grammy-jazz-family-tree>

The Recording Academy - Overview. (2016). Obtido a 6 de Outubro de 2016, de <https://www.grammy.org/recording-academy>

Timberg, S. (2012, Dezembro 24). Did the American Songbook kill jazz? *Salon*. Obtido de [http://www.salon.com/2012/12/24/did\\_the\\_american\\_songbook\\_kill\\_jazz/](http://www.salon.com/2012/12/24/did_the_american_songbook_kill_jazz/)

Townsend, P. (2000). *Jazz in American culture*. Jackson, E.U.A.: University Press of Mississippi.

Undercovers. (2003, Março 7). *Jazz Echo*. Obtido de <http://www.jazzecho.de/aktuell/news/artikel/article:66370/undercovers>

Vella, J. (2011, Fevereiro 15). Interview with Brad Mehldau on the art of solo piano. *Huffpost*. Obtido de [https://www.huffingtonpost.com/joseph-vella/brad-mehldau-the-art-of-s\\_b\\_823026.html?guccounter=1](https://www.huffingtonpost.com/joseph-vella/brad-mehldau-the-art-of-s_b_823026.html?guccounter=1)

Walters, J. L. (2001, Junho 29). Bluenotes: Herbie Hancock - Head Hunters. *The Guardian*. Obtido de <https://www.theguardian.com/culture/2001/jun/29/artsfeatures.jazz>

Whitehead, K. (2011). *Why jazz?: A concise guide*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.

Whitesell, L. (2008). *The music of Joni Mitchell*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.

Wilder, A. (1972). *American popular song: The great innovators, 1900-1950*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.

Wilkins, R. (sem data). Miles Davis: «The Most Brilliant Sellout in the History of Jazz». Obtido a 29 de Março de 2018, de <http://www.whatnextjournal.org.uk/Pages/Back/Wnext22/Miles.html>

Witmer, R. (2003). Standard. Em *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J425800>

Wittgenstein, L. (1967). *Philosophical investigations* (3.<sup>a</sup> ed.). Oxford, R.U.: Basil Blackwell.

Wyatt, D. (2015, Outubro 16). How JK Rowling was revealed as the true author behind the Robert Galbraith novels. *Independent*. Obtido de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/how-jk-rowling-was-revealed-as-the-true-author-behind-the-robert-galbraith-novels-a6696576.html>

Yanow, S. (sem data). Brad Mehldau - The Art of the Trio, Vol. 1. *AllMusic*. Obtido a 16 de Fevereiro de 2018, de <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-the-trio-vol-1-mw0000087219>

Young, J. O., & Matheson, C. (2000). The metaphysics of jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 125–133. <https://doi.org/10.2307/432091>

Yuri Daniel. (sem data). Obtido 2 de Agosto de 2018, de <https://www.yuridaniel.com/about>

# ANEXOS



172

(MED.) **HAVE YOU MET MISS JONES**

-RICHARD RODGERS/LORENZ HART

**A** 1º e 2º segmentos A, com finais diferentes.

Tema principal, desenvolvido em frases de 2 compassos.

1. Final do 1º A, cadência para a repetição.

2. Final do 2º A, modulação para o B.

**B** Parte B modulante, com células ii-V-I

Final do B, modulação para a tonalidade original.

**A** Último A, regresso ao tema principal.

Frase mais conclusiva, cadência na tônica.

A harmonia entre parênteses funciona como turnaround para repetições da forma, não se toca no final.

20

(MED. SWING) **ALL OF ME** -SEYMOUR SIMONS/  
GERALD MARKS

Letras de ensaio → **A** C<sup>6</sup> **A** ↑

1º segmento A, ritmo harmónico com um acorde a cada dois compassos. E<sup>7</sup>

E<sup>7</sup> **B** ↑

Segmento B, com material desenvolvido do A, cadência na relativa menor. A<sup>-7</sup> ← Relativa menor

D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Regresso à tônica

Barra dupla ao fim de 16 compassos

**B** C<sup>6</sup> **A** ← 2º segmento A, igual ao primeiro. E<sup>7</sup>

A<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Grau IV **C** ← F<sup>-6</sup> C<sup>maj7</sup> E<sup>-7b5</sup> B<sup>b</sup> A<sup>7</sup>

Segmento B, mais contrastante a nível melódico e harmónico.

D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cadência final C<sup>6</sup> (E<sup>b7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>)

Nota mais aguda da canção, numa zona com o ritmo harmónico mais acelerado.

FINE

Copyright © 1931 by Marlong Music  
Copyright Renewed  
All Rights outside the U.S. Controlled by Bourne Co.



Anexo C. Progressão rhythm changes com uma harmonização comum. Várias outras harmonizações são possíveis, mas as cadências permanecem normalmente no mesmo sítio para ajudar a definir a forma AABA.

## Progressão Rhythm Changes

Quatro compassos em torno da tônica, duas células I-vi-ii-V7 (ou variações)

1 | Bb<sup>6</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> |

Tonicização do grau IV, preparação do segundo A com um turnaround

5 | Bb<sup>6</sup> Bb<sup>7</sup>/D Eb<sup>maj</sup>7 E<sup>o</sup>7 Bb/F G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> |

Segundo A, primeiro segmento de quatro compassos igual ao do primeiro A

9 | Bb<sup>6</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> |

Final do segundo A, mesma tonicização do grau IV e cadência conclusiva

13 | Bb<sup>6</sup> Bb<sup>7</sup>/D Eb<sup>maj</sup>7 Eb<sup>m</sup>6 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup> |

Parte B, contrastante, ciclo de quintas com acordes dominantes a começar no grau III

17 | D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> |

Último acorde dominante,  
cadência perfeita para regressar à tônica inicial

21 | C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> |

Último A, igual ao segundo A, regresso à tônica inicial

25 | Bb<sup>6</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> |

Final do último A, tonicização do grau IV e cadência final para fechar a forma

29 | Bb<sup>6</sup> Bb<sup>7</sup>/D Eb<sup>maj</sup>7 Eb<sup>m</sup>6 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup> |

(MED.) ALICE IN WONDERLAND - FAH/ILLIARD

D-7 G7 Cmaj7 Fmaj7 B-7 b5 E7  
A-7 Eb7 D-7 G7 E-7 A-7  
D-7 G7 1. E-7 A7 A-7 D7 2. Cmaj7 A-7  
D-7 b5 G7 E-7 A-7 D-7 b5  
G7 Cmaj7 Fmaj7 F#-7 B7 b9  
E-7 A7 D-7 A7 D-7 A7 D-7 A7 G7  
D-7 G7 Cmaj7 Fmaj7 B-7 b5  
E7 A-7 Eb7 D-7 G7  
E-7 A-7 D-7 G7 Cmaj7  
FINE

341



---

**Contactos:**

Universidade de Évora

**Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA**

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581